MANUALI HOEPLI

STRUMENTAZIONE

PER E. PROUT ❦ VERSIONE ITALIANA

DI ❦ VITTORIO RICCI ❦ CON

❦ NOVANTACINQUE INCISIONI ❦

Seconda Edizione riveduta

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1901

INDICE

PREFAZIONE ALL'EDIZIONE INGLESE . . . . Pag. IX
PREFAZIONE DEL TRADUTTORE ALL'EDIZIONE ITALIANA . . » XIII

CAPITOLO I.

Introduzione.

1. Cognizioni che si suppongono nello scolare. — 2. Qualità speciali necessarie, acutezza di udito. — 3. Facoltà immaginativa. — 4-6. Lettura delle partiture. — 7-8. Cognizioni pratiche Pag. 1

CAPITOLO II.

Quartetto a corda.

9. Strumenti a corda. — 10. Importanza degli strumenti a corda nell'orchestra. — 11-12. Estensione del violino, ecc. — 13. Scale e passaggi. — 14. Bicordi. — 15-16. Accordi. — 17. Arpeggi. 18. Tremolo. — 19. Del fraseggiare. — 20. Sordini. — 21. Armonia. — 22-23. Pizzicato. — 24-25. Estensione della Viola. — 26. Proprietà del timbro. — 27. Suo uso. — 28. Violoncello. — 29-30. Digitatura, ecc. — 31-35. Modo di trattarlo. — 36. Contrabbasso. — 37. Contrabbasso a tre corde. — 38. Contrabbasso a quattro corde. — 39. Diversi modi di accordarlo. — 40-42. Proprietà speciali di questo strumento. — 43-44. Strumenti a corda in insieme. — 45. Passi all'unisono. — 46. Pizzicato. — 47. Sordini. — 48-49. Disposizione delle parti. — 50. Solo di violino con orchestra . . . . Pag. 9

CAPITOLO III.

Strumenti a corda, oboi, fagotti e corni.

52. Composizione dell'orchestra moderna. — 53. Confronto tra le partiture antiche e le moderne. — 54. Uso degli strumenti a fiato. — 55. L'oboe, sua estensione. - 56. Passi facili e difficili. — 57. Proprietà dei diversi istrumenti; carattere speciale dell'oboe. — 58. Necessità di riposi. — 59. Il fagotto. — 60. Digitatura, ecc. — 61. Suo timbro e sue qualità. — 62-63. Effetti grotteschi. — 64. Il corno. — 65. Note a vuoto. — 66-68. Ritorti. — 69. Modo di scrivere per questo strumento. — 70. Estensione. — 71. Divisione in 1° e 2° corno. — 72. Note chiuse. — 73-74. Cambiamento di tonalità. — 75. Impiego di 4 corni. — 76. Tuoni più adatti pel corno. — 77-79. Corno a macchina. — 80-81. Proprietà caratteristiche del corno. — 82. Combinazione dei corni coi fagotti. — 83. Impiego dei corni. — 84-87. Esempio di amalgama tra gli strumenti a corda e quelli a fiato . . . . Pag. 53

CAPITOLO IV.

Strumenti a corda, strumenti a fiato, in legno e corni.

89. Il flauto. — 90. Digitatura e trilli. — 91. Sue qualità. — 92-93. — Agilità, colpo di lingua. — 94-96. Terza di flauto. — 97. Ottavino. — 99. Suo uso. — 101-102. Il Clarinetto. — 103-104. Differenti maniere di scrivere per il clarinetto. — 105. Differenti sue qualità caratteristiche. — 107. Suoi registri. — 108. Sue proprietà. — 109. La piccola orchestra. — 110-115. Esempio della sua applicazione . . . . Pag. 83

CAPITOLO V.

La grande orchestra.

116. Strumenti d'ottone e a percossa. — 117. Impieghi degli ottoni. — 119. La tromba: sua scala naturale. — 120. Sue tonalità favorite e ritorti. — 123. Note acute in Bach e in Händel. — 124. Scelta del tuono della tromba. — 125. Suo timbro. — 126. Tre trombe. — 127. La tromba a macchina. — 129. I timpani. — 130. Modo di scrivere per essi. — 131. Tremolo

(rullo). — 132. Suo uso. — 133. Accordatura. — 134. Passaggi a solo pei timpani. — 137. Uso di tre timpani. — 139. Esempi. — 140. Il trombòne. — 141. Trombone a tiro. — 142. Diverse specie di tromboni. — 143. Trombone contralto. — 144. Trombone tenore. — 145. Trombone basso. — 147. Modo di scrivere pel trombone. — 148. Suo timbro e suo impiego. — 150. Passaggi a solo. — 152. L'oficleide. — 153. Suo timbro. — 154. Il Bass Tuba. — 155. Note profonde. — 156-157. Gran cassa e piatti. — 158. Il triangolo. — 159. Impiego speciale dei piatti in Wagner. — 160. Avvertimento sull'abuso degli strumenti a percossa. — 161. Esempio di un brano musicale a piena orchestra (piano). . . . . Pag. 113

CAPITOLO VI.

Strumenti usati più raramente.

163. L'arpa. — 164. Suo impiego nell'orchestra. — 165. Chitarra e Mandolino. — 166. Ottavino in *mi* b. — 167. Corno inglese. 168. Corno bassetto. — 169. Clarinetto basso. — 170. Il serpentone. — 171. Il controfagotto. — 172. La cornetta a pistoni. — 174. Altri strumenti a ottone e a percosse. — 175. L'organo. — 176. Sull'uso eccezionale degli strumenti nominati in questo capitolo . . . . Pag. 149

CAPITOLO VII.

Equilibrio nella distribuzione delle parti, contrasti e differenza dei colori orchestrali.

178. Errori comuni a chi principia a strumentare. — 179. Distribuzione e posizione delle parti. — 180-181. Esempi di giusto equilibrio di disposizione. — 182. La parte centrale dell'accompagnamento non deve essere magra. — 183. Eccezioni. — 184-185. Esempio di diversi modi di strumentare l'accordo di *do* maggiore. — 186. Contrasto. — 187-190. Illustrazioni di esempi. — 191. Pittura strumentale . . . . Pag. 162

CAPITOLO VIII.

Strumentazione della musica per canto.

192-193. Dell'importanza relativa delle parti vocali e dell'orchestra. — 194. Eccezioni alle regole generali. — 195. Chiarezza

e contrasti. — 196. Il quartetto a corda è il fondamento migliore di un accompagnamento. — 197. Esempi. — 198. Voci accompagnate dal pizzicato. — 199. Duetto tra una parte vocale e una strumentale. — 200. Distanza relativa tra le parti di canto e l'accompagnamento. — 201-203. Strumenti a fiato usati per accompagnare le voci. — 205. Accompagnamento del recitativo. — 206. Uso dell'arpa. — 207. Strumentazione di cori. — 208. Larghezza di linee negli effetti. — 209. Stile osservato. — 210. Voci senza accompagnamento. — 211-213. L'organo usato ad accompagnare i cori. — 214. L'armonium. — 215. Esempio di coro con grande orchestra . . . . Pag. 178

CAPITOLO IX.

Orchestrazione di concerti ed altri soli strumentali.

216. Regole generali. — 217. Modo di trattare uno strumento a solo. — 218. Concerti per uno o più strumenti. Pianoforte. — 219. Esempi. — 220. Concerti per Violino. — 221. Concerti per strumenti a fiato . . . . Pag. 200

CAPITOLO X.

Massime generali, conclusione.

224. Sul comporre in un modo pratico evitando difficoltà non necessarie. — 225. Sulla maniera d'interessare i sonatori. — Chiarezza nello scrivere. — 227. Ciascun gruppo di strumenti deve rappresentare un'armonia corretta. — 228. Sulla sonorità. — 229 Impieghi degli strumenti a macchina. — 230. Sul comporre per piccola orchestra. — 231. Giudizio del Gevaert sulla scuola antica e moderna di istrumentazione. — 232. Modelli da studiarsi. — 233. Conclusione . . . . Pag. 208

APPENDICE.

Sul modo di ordinare gli istrumenti in una partitura . . Pag. 217
Indice degli esempi strumentali . . . . » 223

PREFAZIONE DELL'AUTORE

ALL'EDIZIONE INGLESE

Nello scrivere questo libro l'Autore ha avuto più volte occasione di far osservare che la strumentazione non può a niun modo impararsi soltanto per mezzo di un trattato; e ora che il libro è finito, più fermamente di prima si convince di una tal cosa, riguardando il suo lavoro con occhio non pienamente soddisfatto.

L'argomento è così ricco di particolari e comprende tante cose le quali avrebbero dovuto essere menzionate, ma di cui, nei limiti di un Trattato elementare, era impossibile di far cenno, che l'Autore riconosce pur troppo che alcune parti del soggetto, (specialmente quelle riguardanti i capitoli 6, 7 e 8), sono state trattate in un modo sommario che non corrisponde affatto alla loro importanza. La mancanza di spazio, vogliamo sperare, servirà di giustificazione sufficiente.

L'Autore domanda venia riguardo pure alla natura frammentaria degli esempi estratti dalle opere dei grandi maestri. In molti punti questi esempi non sono più lunghi di tre o quattro battute, ma sarebbe stato impossibile di completarli senza aumentare al tempo stesso considerevolmente la mole del lavoro.

Ultimamente sono state pubblicate delle edizioni di partiture così a buon mercato, che lo scolare si troverà in condizione di procurarsele senza una grande spesa. Per questo motivo le partiture di Mozart, Haydn e Beethoven, le quali sono le più accessibili a causa del loro mite prezzo, le abbiamo, nella più parte dei casi, semplicemente menzionate senza stampare degli esempi presi da loro.

Nella scelta di essi l'Autore ha cercato che il suo lavoro fosse utile, per quanto è possibile, anche a coloro che posseggono già altri Trattati di strumentazione. I brani citati già dal Berlioz o da altri, sono stati possibilmente evitati, avendo l'Autore consultato più la propria biblioteca che gli altri Trattati. Egli trovò sempre strano che soltanto uno di essi abbia riportato un solo esempio tratto dalle opere del Mendelssohn, nonostante che questi in grazia del gusto squisito addimostrato nella strumentazione, sia uno dei migliori modelli da proporsi ad un giovane compositore. È per questa ragione che nella scelta degli esempi, l'Autore ha preso in considerazione speciale le partiture di questo maestro.

Sarebbe ingiusto per parte dell'Autore di non ac-

cennare che deve ai Trattati del Gevaert e del Lobe — due dei migliori lavori sulla strumentazione — qualche importante osservazione.

Nonostante l'accuratezza usata nel presente libro, l'Autore non vuol lusingarsi che non si possano trovare delle grandi inesattezze o mancanze; è quasi inevitabile infatti che non passi di vista qualche errore in un lavoro che contiene una tal quantità di particolari.

EBEZENER PROUT.

PREFAZIONE

Non crediamo necessario di spendere molte parole per raccomandare agli scolari che incominciano a studiare la strumentazione, questo breve Trattato che vede ora la luce, tradotto in lingua italiana.

Del suo merito intrinseco fanno fede l'essere stato scritto per far parte dell'interessante collezione di *Trattati elementari musicali*, edita dai Sigg. Novello Ewer e C.i di Londra, e più ancora l'essere stato quindi volto in tedesco a richiesta degli Editori Breitkopf ed Härtel di Lipsia.

Tanto gli scolari come i maestri che lo adopreranno nell'insegnamento, troveranno in esso condensate con un ordine, una semplicità ed una chiarezza ammirabili tutte quelle cognizioni che formano la base dell'orchestrazione moderna, sia relativamente alle proprietà dei singoli strumenti, come a quelle

risultanti dalla loro fusione nel pieno orchestrale; sia al modo di equilibrarne le forze, come alla loro migliore disposizione per ottenere gli effetti voluti.

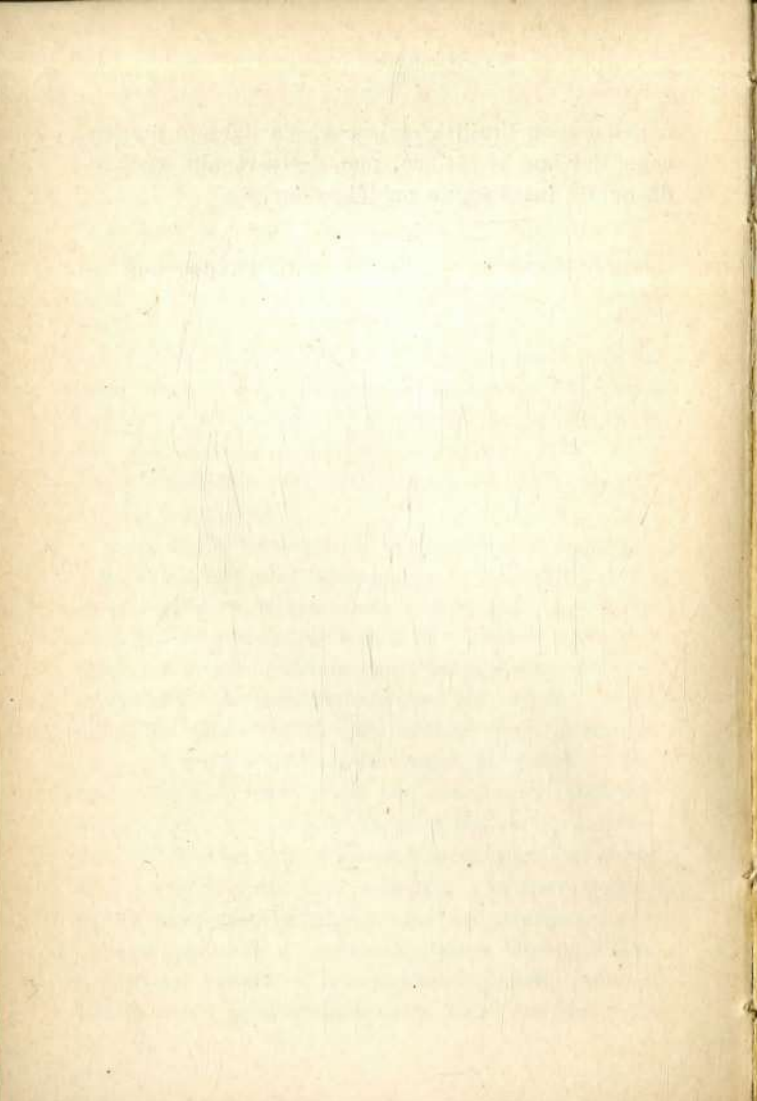
Gli esempi, scelti con accuratezza dalle migliori partiture antiche e moderne, sono abbondantissimi e, quel che è più, chiari e strettamente usati a proposito.

Sebbene l'Autore si fermi di preferenza a trattare degli strumenti che fanno parte essenziale dell'orchestra, pure non manca di far cenno anche di quelli che più raramente si usano, dicendone quel tanto che è necessario perchè lo scolare ne abbia una sufficiente cognizione.

Certo è che questo libro non sarebbe adatto a chi, essendo già addentro nei segreti dell'istrumentazione, volesse trovare in esso delle notizie speciali e minuziose o una più larga mèsse di citazioni e di raffronti; ma noi crediamo che il merito principale del presente lavoro consista appunto nel tenere degnamente un posto medio e da nessun altro occupato, tra certi trattati addivenuti ormai inservibili o per esser troppo invecchiati o per una superficialità meschinissima, e le grandi opere come quelle del Berlioz, del Gevaert etc., le quali però per l'ampiezza e la profondità del loro sviluppo, non sono al certo le più praticamente indicate per un principiante.

Se si aggiunge a questo la piccola mole del libro e il prezzo mitissimo a paragone degli altri Trattati, che lo rende accessibile a tutti, non si tarderà certo

a riconoscere l'utilità reale che, sia dal lato pratico come dal lato scientifico, può derivare allo scolare da questa interessante pubblicazione.

Il Traduttore

CAPITOLO PRIMO

INTRODUZIONE.

1. Essendo l' insegnamento della strumentazione da riguardarsi come uno dei rami più importanti dell'arte musicale, nel presente libro si presuppone già una notevole copia di cognizioni in chi imprende a studiarla.

Nessuno infatti potrà mai scrivere per orchestra colla più piccola speranza di una buona riuscita, se prima non abbia acquistato una piena conoscenza dell'armonia e dell'arte del comporre.

Chiunque si proponga questo scopo, dovrebbe essere già abile a scrivere correttamente e con facilità a quattro, a cinque e più parti; e, dato poi che avesse l' intenzione di tentare i più alti generi di composizioni strumentali o di composizioni vocali con accompagnamento d'orchestra, gli sarebbe necessario di essersi reso espertissimo nel contrappunto semplice e doppio, nel Canone e nella Fuga. Solo chi trova appagata la sua ambizione nel comporre

una Polka, un Valzer od una Marcia per orchestra, potrà raggiungere il suo scopo senza l'acquisto di tali profonde cognizioni; ma se uno si accinge a scrivere una Sinfonia, un' Overtura, una Cantata o un Oratorio, egli può esser sicuro che senza una piena padronanza della *parte tecnica* della sua arte, anche con una strumentazione delle più smaglianti, non sarà mai in grado di produrre niente di notevole.

2. Ammesso dunque che lo scolare si accinga allo studio della strumentazione colle necessarie cognizioni preliminari della teoria, vi sono ancora certe qualità speciali che gli è necessario di acquistare, prima di imprendere a scrivere per l'*orchestra*.

La principale di queste è l'acutezza dell' udito. Con ciò l'autore vuol significare la naturale attitudine a riconoscere il timbro di qualsiasi strumento, sia che venga sonato da solo, come in unione ad altri. Quando lo scolare sente sonare in orchestra una melodia, egli dovrebbe subito poter dire da quale strumento o da quale combinazione di strumenti essa viene eseguita. Una tal cosa, a dir vero, aggiungeremo qui che non è sempre possibile; perchè di sovente le parti sono raddoppiate, senza che si produca nell'effetto complessivo una notevole differenza. Se per esempio in una grande orchestra, ai violini che suonino fortissimo, si aggiungesse un flauto all'unisono, è molto probabile che questo strumento non potrebbe essere inteso, e che l'orecchio più esercitato non avvertirebbe nessuna differenza, se ad un tratto il flautista smettesse di sonare. (In un passaggio *piano* la differenza sarebbe indubbiamente notata sul momento). Simili casi avvengono però relativamente di rado, e

lo studioso dovrebbe esercitarsi ad afferrare coll'orecchio i singoli timbri, fra l'intricato tessuto che gli offre la moderna sinfonia.

3. Strettamente unita all'attitudine di cui si è fatto parola, ve ne ha un'altra non meno importante; la facoltà cioè dell'immaginazione, per la quale il musicista è capace di sentire virtualmente nel suo orecchio il timbro di ciascuno istrumento o di qualsiasi combinazione di strumenti.

Quando lo scolare, a forza di ascoltare con attenzione le esecuzioni orchestrali, si sarà reso perfettamente familiare il timbro di ogni strumento, allora troverà utile e pratico d'immaginare una melodia semplice, come per esempio una canzone popolare, sonata da differenti strumenti, prima uno alla volta e quindi riuniti insieme: per esempio dai violini e flauto all'unisono, e quindi dai violini e flauto all'ottava alta; dall'oboe e clarinetto in ottava, oppure dal clarinetto e fagotto in ottava e così di seguito. Fatto questo, egli dovrebbe provarsi ad immaginare mentalmente l'effetto di un semplice tetracordo distribuito in diverse maniere: come ad esempio per strumenti a corda soli, quindi per strumenti a corda con oboi e fagotti, o per clarinetti e fagotti soltanto, ecc., ecc. Sulle prime questi ed altri esercizii consimili potranno presentare delle difficoltà; ma se lo scolare possiede una naturale attitudine per la strumentazione e sufficiente costanza, gli sarà possibile di superarle in poco tempo.

4. Un'altra condizione assolutamente indispensabile è quella di essere capace a leggere una partitura, dacchè senza di questo non è affatto possibile di riu-

scire a qualcosa. Nell' utile di coloro che non hanno abbastanza coltivato questo ramo della loro arte, aggiungeremo alcune parole sul mezzo più facile di acquistare questa cognizione. Vogliamo supporre che il leggere la partitura di un quartetto o quintetto non presenti alcuna difficoltà. Quando però si desse questo caso, dovrebbesi cominciare collo studio dei quartetti di Haydn, a cui farebbero seguito quelli di Mozart e quindi i più grandi di Beethoven e di Mendelssohn. Nel leggere la musica per orchestra la miglior cosa è di cominciare colle Sinfonie di Haydn; perchè in esse al quartetto a corda è generalmente affidata la parte più importante, o lo scolare può abituarvisi a riconoscere a colpo dove gli strumenti a fiato raddoppiano semplicemente quelli a corda, e dove rappresentano una parte indipendente. Come il più prossimo gradino, possono essere raccomandate la Creazione di Haydn, e quindi, se è possibile, le opere di Gluck, che non solo sono istruttive, ma sono anche relativamente facili alla lettura. Vengono appresso le Sinfonie di Mozart e poi quelle di Beethoven. Le opere dei compositori moderni quali Weber, Mendelsshon, Meyerbeer, ecc., dovrebbero essere studiate in seguito, a cagione della loro struttura complicata. Le più difficili a leggersi sono naturalmente le partiture di Berlioz e di Wagner.

5. Avanti di proseguire, è necessario di dichiarare che la strumentazione non si può in niun modo imparare soltanto in un compendio. La varietà delle combinazioni orchestrali è assolutamente inesauribile. Ogni giorno si trovano nuovi effetti, come vi sono certi quesiti a cui non può rispondere che l'esperienza

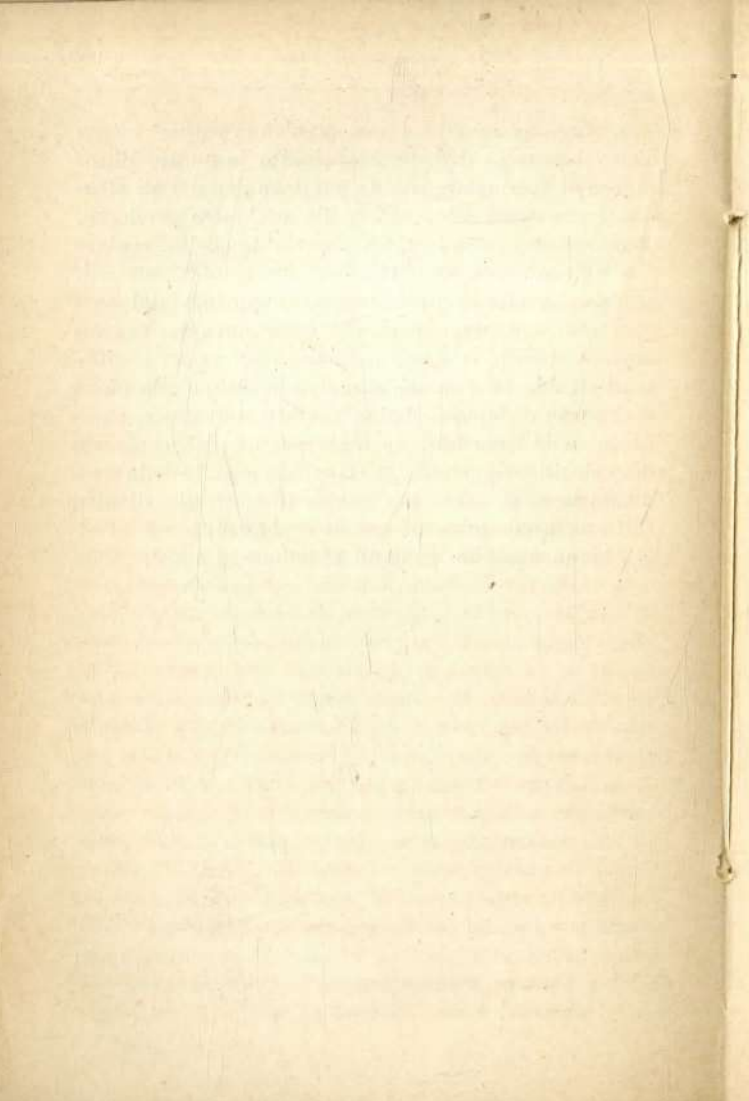
acquistata a forza di pratica. Molte cose che sulla carta sembrano buone, dànno un'impressione assai differente, se sottoposte al giudizio dell'orecchio; e, viceversa, molti altri tratti dànno in orchestra un effetto molto migliore di quello che lascino supporre sulla carta. In un libro come questo, non è possibile che di esporre delle regole generali, quali possono essere desunte dalle opere dei grandi maestri, aggiungendo ad esse man mano degli esempi pratici, tutte le volte che ci sembrerà opportuno.

6. Dato ora che lo studioso abbia acquistata la capacità di leggere una partitura, ma che però, come facilmente è possibile, non abbia che un'idea assai imperfetta dell'effetto reale di ciò che sta davanti ai suoi occhi, il passo più prossimo a farsi sarebbe quello di acquistare la summenzionata facoltà d'immaginazione. A questo scopo è molto da raccomandarsi il metodo proposto da F. C. Lobe nel secondo volume del suo *Trattato di Composizione*. Lo scolare dovrebbe procurarsi la partitura di un lavoro che con molta probabilità potrà sentire fra breve (per esempio una delle Sinfonie di Beethoven o la Creazione di Haydn), studiarla con gran cura, e, più di tutto, cercare di rendersi presenti alla mente i diversi effetti di timbro delle combinazioni strumentali. Quindi potrebbe portar seco al concerto la partitura e seguire attentamente l'esecuzione, confrontando sempre ciò che sente con quello che prima si è immaginato, e confermando o modificando mano a mano le sue impressioni. Dopo l'esecuzione poi, quando queste impressioni ricevute sono ancora fresche nella sua mente, egli dovrebbe legger di nuovo la parti-

tura, e fare ogni sforzo per imprimere nella memoria quello che ha udito. Uno dei più grandi maestri della strumentazione, Ettore Berlioz, ci assicura di avere imparato con tal mezzo a scrivere per orchestra; e lo stesso autore del presente libro può, colla sua esperienza personale, confermare la piena riuscita di questo metodo, quando esso però sia seguito coscienziosamente.

7. Ancora due avvertenze necessarie allo scolare. È desiderabile che egli possegga una conoscenza pratica, sia pure superficiale, dei diversi strumenti dell'orchestra, ma *speciale* degli strumenti a corda. I violinisti si lamentano spessissimo, perchè i compositori moderni scrivono per loro dei passi da pianoforte. Simili tratti possono certamente essere eseguiti, ma risultano totalmente privi di effetto; mentre la più limitata conoscenza del meccanismo del violino sarebbe di grandissimo aiuto per chi scrive per l'orchestra. Lo stesso deve dirsi per gli strumenti a fiato. Se lo scolare non sapesse anche eseguire altro che una scala sul flauto, sull'oboe, sul clarinetto e sul fagotto, questa sola cosa gli sarebbe già di un gran vantaggio; al modo stesso che un poco di conoscenza teorica, anche se non pratica, degli strumenti di ottone, spesso lo riterrebbe dallo scrivere dei passi privi di effetto per questa parte importante dell'orchestra. Oltre a ciò egli dovrebbe cercare di fare la conoscenza di coloro che la compongono. Questi signori generalmente condiscendono di buon grado a dare delle notizie relative ai loro strumenti; e per tal modo si possono imparare molte particolarità interessanti, che non si trovano ordinariamente in un trattato.

8. Aggiungeremo qui ancora alcune parole riguardanti il criterio distributivo seguìto in questo libro. Invece di cominciare con un catalogo di tutti gli strumenti che sono adoperati nelle orchestre moderne, confondendo in tal guisa la mente dello scolare con un ammasso di particolari sia pure necessarii, abbiamo preferito di occuparci dapprima del solo quartetto a corda, mostrando come deve essere trattato. A questo vengono aggiunti man mano i differenti strumenti, fino che si arriva in ultimo alla piena orchestra; e dopo si dànno precetti sul giusto equilibrio nella distribuzione delle parti e sul contrasto dei coloriti strumentali, parlando in seguito della strumentazione di opere per canto, di concerti e di altri soli con accompagnamento di orchestra.

Alcune massime generali chiudono il libro.

CAPITOLO SECONDO

IL QUARTETTO A CORDA

9. Sotto il nome di *quartetto a corda* si designano gli strumenti che vengono sonati con un arco. Quelli comunemente adoperati nelle nostre orchestre sono: il violino, la viola, il violoncello e il contrabbasso. Nelle opere degli antichi maestri s'incontrano anche molte altre specie di questi strumenti conosciuti per il passato sotto il nome generico di *viole*. Il Bach per esempio adoperava il *violino piccolo*, la *viola d'amore*, la *viola da gamba* e il *violoncello piccolo;* ma nessuno di questi strumenti oggigiorno è più in uso. Soltanto il Meyerbeer nel primo atto dei suoi *Ugonotti* ha scritto per la viola d'amore un solo obbligato, che però quasi sempre viene eseguito da una viola comune. I quattro strumenti a corda sunnominati sono i soli che lo scolare ha bisogno di conoscere.

10. Una cognizione completa delle proprietà degli strumenti a corda, è, fra tutte le altre, la cosa

più necessaria per comporre per orchestra. Molti sono i motivi pei quali la parte più importante del lavoro è sempre affidata ad essi. Prima di tutto il timbro degli strumenti a fiato stanca l'orecchio molto prima di quello degli strumenti a corda. Oltracciò nello scrivere per questi ultimi, non fa bisogno di lasciare lo stesso tempo per riprendere il respiro, — cosa della massima importanza per gli strumenti a fiato, — perchè infatti gli strumentisti a corda possono resistere a sonare senza interruzione e senza fatica per un tempo ragionevolmente calcolato. È poi una proprietà degli strumenti a corda di amalgamarsi bene tanto col timbro degli strumenti a fiato, che colla voce umana; i passi di movimento veloce purchè siano scritti con circospezione, si eseguiscono con poca difficoltà; e finalmente è molto più facile di ottenere gli effetti più delicati di pianissimo sugli strumenti a corda, che su quelli a fiato. Queste sono alcune delle molte ragioni, che hanno spinto i più grandi compositori a riguardare questa parte dell'orchestra come il fondamento nella costruzione dell'intero edifizio strumentale.

11. Prima di parlare delle differenti combinazioni che si possono ottenere coi soli strumenti a corda, è necessario di far conoscere l'estensione di ciascuno e di far cenno delle principali proprietà che ognuno di essi presenta.

12. 1.° Il *violino* (tedesco *die Violine*, francese *violon*). Questo strumento ha quattro corde che sono accordate per quinte.

La sua estensione per musica orchestrale va, compresivi i suoni cromatici, dal *sol* a vuoto sulla quarta corda fino al

;

in qualche occasione si dànno ai violini anche note più acute, come, per esempio, alla fine del notturno nel *Sogno di una notte di Estate* dove Mendelssohn scrisse

Dei casi in cui si adoperino tali note punto comuni, dovrebbero darsi però molto raramente; e, senza un fine speciale, sarà meglio di non estendersi oltre il *la* o, al più lungo, oltre il *si* ♭. Riguardo a queste note poi lo scolare farà bene a tenere a mente che è più facile di attaccarle procedendo per grado, che per un repentino cambiamento di posizione.

Esempio n.° 1:

Qui il passaggio *a*, per causa del subitaneo cambiamento di posizione della mano del suonatore, sarebbe talmente difficile, da rendere quasi impossibile nell'orchestra una giusta intonazione. L'esempio *b* al contrario non presenterebbe la minima difficoltà, per-

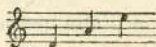
chè le scale si eseguiscono sempre con sicurezza. Il salto di duodecima poi alla fine sarebbe ugualmente facilissimo, perchè il *mi* è una nota a vuoto sulla prima corda; come pure se vi fosse a quel posto un'altra nota quale il *re* o il *fa*, ciò non presenterebbe alcun pericolo, perchè tutte e due potrebbero esser sonate in prima posizione ([1]).

13. Sul violino è praticabile ogni specie di disegno musicale formato dalla scala; soltanto vi è questo che le scale cromatiche sono molto più difficili di quelle diatoniche. Esse qualche volta s'incontrano anche in passaggi rapidi, come nell'Overtura del *Guglielmo Tell* di Rossini; ma dovrebbero essere usate

---

([1]) La prima posizione è quella in cui i diti sono disposti sulla cordiera così strettamente contro la chiocciola, che, una volta posati successivamente sulle corde, queste, se si suonano, dànno i quattro gradi della scala, compresi tra le due note a vuoto prodotte da ambedue le corde adiacenti.

Esempio n.° 2:

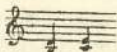
In questo Esempio n.° 2 il segno 0 indica la corda vuota (cioè a dire quella che è sonata senza l'applicazione del dito), e i numeri 1, 2, 3, 4 mostrano la digitatura della scala nella prima posizione. Si vede qui che le note

si possono ottenere sia coll'*a* vuoto, come coll'impiego del dito, cosa che lo scolare deve tenere bene in mente.

(Nota dell'Autore).

solamente di rado, non tanto a cagione della loro difficoltà, quanto per essere relativamente prive di effetto [1].

14. Salvo poche eccezioni, sul violino si possono eseguire le note doppie; certe combinazioni però sono impossibili ed altre molto difficili. Tra le prime vanno annoverati i bicordi compresi sotto il

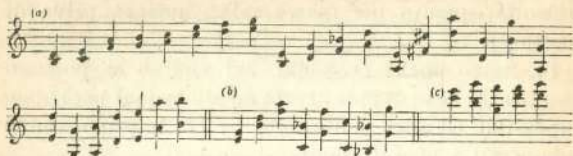
Difatti

sarebbero assolutamente impossibili, perchè tutte e due le note non si possono eseguire che sulla quarta corda; mentre

sarebbero facilissimi, come si può vedere colla guida della digitatura posta sulla scala all'Esempio n.° 2, Supposto che ambedue le note non si trovino sulla quarta corda, tutte le seconde, le terze (maggiori e minori), le quarte, quinte, seste, settime e ottave sono possibili, ma scrivendo per orchestra, sarebbe bene di usare principalmente quelle soltanto che si possono eseguire in prima posizione.

---

(1) Il Gevaert avverte a questo proposito che le scale cromatiche perchè sieno di più facile esecuzione e di effetto, bisogna non contengano suoni acuti e sieno a note staccate.

(Nota del Traduttore).

Esempio n.° 3:

I bicordi segnati qui con un *a* sono facilissimi e sicuri ad attaccarsi; quelli segnati da un *b* sono praticabili ma meno sicuri, specialmente se il suonatore è obbligato a lasciare ad un tratto la prima posizione per poterli prendere. Gli altri poi marcati da un *c*, sono talmente difficili, che nessun compositore prudente se ne servirebbe per musica orchestrale.

Aggiungeremo qui che gl'intervalli maggiori di una ottava, dovrebbero essere evitati, tutte le volte che la nota più bassa non sia l'*a vuoto* del *sol*, del *re* o del *la*, nel qual caso non vi sarebbe difficoltà veruna.

Esempio n.° 4: Weber, Oberon, Overtura.

Non si dimentichi inoltre che una rapida successione di bicordi sarà sempre bene di scansarla, a causa della difficoltà causata dal cambiamento precipitoso delle dita.

15. Da quello che si è detto, apparirà chiaramente a ciascuno che sul violino si possono praticare anche accordi di tre o quattro note purchè si abbia riguardo alla digitatura e alla posizione di essi. Si può stabilire come una regola che nell'esecuzione corri-

spondono meglio di tutti, sia in riguardo della chiarezza del suono come della facilità, quegli accordi nei quali è compresa *almeno* una corda a vuoto. Per conseguenza l'accordo

non solamente è facilissimo, ma anche di molto effetto, mentre il seguente

è semplicemente impossibile. Qui il *sol* è a vuoto sulla quarta corda, il *mi* ♭ in prima riga viene eseguito sulla corda *re*, e il *si* ♭ sulla corda *la*; ma il *mi* ♭ acuto, essendo più basso, dell'*a vuoto* sulla corda *mi*, e colla pressione della corda per mezzo del dito non ottenendosi che un suono più acuto e mai uno più basso, ne consegue che l'accordo è ineseguibile. Se si omettesse il *si* ♭, la nota superiore potrebbe essere eseguita facilmente sulla corda *la*. A questo riguardo potrà servire di regola per lo scolare quanto stiamo per dire; che cioè « *sono impossibili tutti quelli accordi che racchiudono tre note inferiori al* LA *a vuoto, o quattro note inferiori all'a vuoto del* MI. »

16. Adduciamo qui ancora alcuni esempi di accordi impraticabili.

Esempio n.° 5:

Lo scolare coll'aiuto della digitatura stabilita per la prima posizione all'esempio n.° 2 (§ 12) vedrà che ambedue gli accordi *a* e *b* sono ineseguibili. Difatti la nota più profonda (il *la*), può esser sonata soltanto col primo dito, e nessun altro dito potrebbe attaccare il *fa* sulla quarta corda. Disposto in arpeggio, come nell'esempio *c*, questo passo sarebbe facilissimo, perchè il dito può portarsi abbastanza rapidamente da una corda all'altra.

Ugualmente l'accordo *d* è impossibile ad eseguirsi, perchè il *si* deve esser suonato sulla quarta corda e il *re* è troppo lontano per esser attaccato sulla terza; e sebbene sarebbe facile di ottenerlo sulla seconda corda, pure l'arco non può saltare dalla quarta corda a quest'ultima. Coll'aggiunta di una nota per la terza corda, come all'esempio *e* ed *f*, l'accordo diventerebbe facilissimo. Alla lettera *g* si osserva una successione di accordi che, sebbene non sia impraticabile, pure, eccettuato in un movimento lento, sarebbe molto azzardata a causa del cambiamento repentino di posizione della mano. Lo scolare farà bene a limitarsi specialmente a quelli accordi che possono essere eseguiti in prima posizione. Con questi cenni e con uno studio accurato dell'esempio n.° 2, egli potrà facilmente apprendere ciò che è da evitarsi.

17. Nell'esempio n.° 5 (*b*) (*c*), abbiamo veduto che un accordo le cui note non possano eseguirsi simultaneamente, diviene praticabile eseguendolo come arpeggio. In generale può dirsi che sono praticabili tutti gli arpeggi i quali non contengono degli intervalli troppo distanti. Un semplice sguardo alla tavola della digitatura, chiarirà subito se un passo è facile

o difficile. Oltre a ciò è necessaria un poco di esperienza, ed è appunto a questo proposito che si dimostra il vantaggio che offre una pratica conoscenza del violino. Sebbene nelle suesposte osservazioni siasi parlato specialmente della prima posizione, sarebbe un errore il credere che tutti i passi che non possono eseguirsi con quella, debbano essere necessariamente difficilissimi. La natura di questo libro non ci permette però di dilungarci di più su questo proposito, e rimandiamo perciò lo scolare a qualunque metodo per violino che più gli piacerà, per le necessarie informazioni.

18. Le note ribattute in un movimento non troppo rapido, come nel seguente

Esempio n.° 6:

sono non solo facili ma anche di grande effetto. Lo stesso può dirsi del *tremolo*, che però non deve esser prolungato troppo, perchè alla fine diventa monotono e stanca pure i suonatori. Quando il compositore prescrive il *tremolo*, deve indicare con precisione come lo desidera; difatti, in un movimento rapido, il seguente

sarebbe eseguito come tremolo, mentre in un *andante*

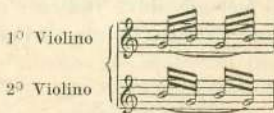
o in un *adagio* non darebbe lo stesso effetto. In tal caso bisognerebbe: scrivere

o ancora sarebbe meglio di porre sopra le note la parola *tremolo* o *trem*: (1)

19. Dal violino si può ottenere qualunque specie di fraseggiato. Però è necessario che lo scolare non dimentichi di segnare in ogni occasione e con chiarezza quello che desidera, sia pel violino come per gli altri strumenti; perchè in mancanza di una speciale indicazione, i sonatori di orchestra staccano sempre le note l'una dall'altra.

20. I «*sordini*» sono piccoli congegni di legno, di avorio o di metallo che, posti sul ponticello, diminuiscono considerevolmente la chiarezza del suono, producendo un timbro magro e velato di cui difficilmente si può dare un'idea, ma che è perfettamente noto a chiunque abbia sentito della musica orche-

---

(1) Dai moderni compositori è stata impiegata un'altra specie di tremolo che potrebbe chiamarsi *tremolo legato*. Esso si ottiene coll'incrociamento di due parti di violino in un tempo veloce come nel seguente esempio:

Si vede da questo che le due note dànno l'effetto di essere costantemente ribattute ma in modo legato, come sarebbe impossibile di ottenere col *tremolo comune*. Questa specie di tremolo s'incontra frequentemente in Wagner.

(Nota dell'Autore).

strale. Il loro impiego viene accennato dalle parole « *con sordini* ». In tal caso però il compositore non deve dimenticare, di assegnare al sonatore una piccola pausa per poterli mettere al posto. In un movimento moderato sono sufficienti da due a tre battute di aspetto. Per togliere il sordino invece, — cosa che viene indicata dalle parole « *senza sordini* » — basta una pausa più breve.

21. Si chiamano armonici [1] quei suoni che si ottengono col posare semplicemente un dito sulla corda, invece di esercitare una forte pressione contro la tastiera. I suoni acquistano in tal modo una speciale chiarezza. Gli armonici si usano più specialmente negli *a solo;* nella musica orchestrale è meglio di non adoperare che quelli di ottava che vengono dati dalle quattro corde a vuoto. Essi sogliono essere indicati per mezzo di un O. dimodochè le quattro note summenzionate sarebbero scritte così:

Lo scolare troverà più dettagliate notizie riguardo ai suoni armonici nel trattato di strumentazione del Berlioz [2].

---

[1] Questi stessi suoni diconsi anche *flautati*, a causa di una certa rassomiglianza del loro timbro con quello del flauto.
(Nota del Traduttore).

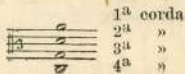
[2] Oltre il Berlioz, il Gevaert nel suo bellissimo *Trattato di strumentazione*, ne fa una chiara ed amplissima spiegazione. È a questo libro specialmente che si rimanda lo scolare desideroso di avere una cognizione più estesa e più esatta.
(Nota del Traduttore).

22. I violinisti certe volte fanno vibrare la corda toccandola col primo e col secondo dito della mano destra, invece di servirsi dell'arco. Questo effetto si chiama « *pizzicato* », e si suole indicare coll'abbreviazione di « *pizz* ». Bisogna però guardarsi dall'adoperarlo in passaggi rapidi, perchè sarebbe impraticabile. Il punto in cui si deve nuovamente suonare coll'arco, viene designato dalle parole « *coll'arco* » o semplicemente « *arco* ».

23. Nell'orchestra i violini sono generalmente divisi in due sezioni disposte ai due lati del direttore. La parte più acuta è affidata quasi sempre ai primi violini, sebbene i secondi qualche volta li sorpassino. Questi nella disposizione armonica, eseguiscono la seconda parte, le viole, la terza, e i violoncelli e contrabbassi (in ottava come fra poco vedremo), la quarta. Essendo la musica per gli strumenti a corda il più delle volte, (se anche non sempre), scritta in armonia a quattro parti, questi strumenti presi tutti insieme, vengono con un'espressione più comoda, ma non più esatta, designati sotto il nome di « *quartetto* ».

Dove in seguito sarà adoperata questa parola si rammenti lo scolare che non vogliamo intendere che ogni parte sia eseguita da un solo strumento.

24. 2.° « *La viola* » (tedesco *Viole* o *Bratsche*, francese *alto*). Questo strumento non è in realtà che un violino più grande, al quale per molti riguardi rassomiglia. Esso ha quattro corde disposte per quinte, e sta una quinta giusta più basso del violino,

1ª corda
2ª »
3ª »
4ª »

La musica per viola è sempre scritta in chiave di *do* (contralto) che è situata sulla 3ª linea, eccettuato per le note più acute che richiederebbero troppi tagli addizionali, nel qual caso si adopera la chiave di *sol* come pel violino. L'estensione della viola per l'uso di orchestra è incirca fino al

ma questa altezza difficilmente si raggiunge ed il limite ordinario è:

25. Tutto ciò che è stato detto pel violino riguardo alla digitatura, alle doppie note, agli accordi, arpeggi, tremolo, sordini, pizzicato, ecc., è applicabile anche alla viola. Nel regolarsi intorno alla digitazione, non bisogna però dimenticarsi che gli esempi 1, 3, 4 e 5 debbono per la viola essere trasposti una quinta sotto. Allo scopo di ottenere una parte di più nell'armonia, le viole sono spesso divise in prime e seconde. Tal cosa s'indica colla parola « *divise* » o « *a due* » (anche « a 2 ») [1]. Dove poi si riuniscono per sonare insieme, si accenna colla parola « *unite* » o « *unis* » (abbreviazione di unisono).

---

[1] È importantissimo a sapersi che l'espressione *a due* nelle Partiture viene adoperata in due significati affatto opposti. Se è usata in una parte assegnata a strumenti che generalmente suonano all'unisono, (come per le Viole), allora, secondo che già dicemmo, significa divisi; se poi si trova impiegata per degli strumenti che ordina-

26. La qualità del timbro della viola è assolutamente diversa da quella del violino. Il suono è meno brillante ma più pieno, e perciò, dato che si desideri un effetto speciale di colorito, la viola può essere utilizzata nella parte più acuta del quartetto. Mendelsshon lo ha fatto nell'aria: « *Il Dio di Abramo* » dell'Elia dove la melodia è principalmente affidata alle viole. Un altro esempio importante trovasi nel corale al principio dell'Overtura del « *Paradies e Peri* » del Bennett. Qui i violini si riposano, e le viole sono accompagnate dai violoncelli divisi a due parti, dai contrabbassi e dagli strumenti a fiato più delicati [1].

---

riamente suonano a due parti, (quali i flauti e gli oboè), essa dà ad indicare perfettamente il contrario, che cioè questi strumenti debbono suonare all'unisono.

(Nota dell'Autore).

Per evitare l'equivoco che molte volte può nascere da questo modo diverso d'interpretare l'espressione in questione, sarà meglio di adottare addirittura la parola *divisi* per indicare che l'esecuzione delle due o più parti affidate ad una massa di strumenti uguali deve essere ripartita tra questi stessi strumenti proporzionatamente al loro numero, e l'espressione *uniti*, per indicare che quella tal massa di strumenti deve suonare all'unisono la stessa parte.

(Nota del Traduttore).

[1] Un terzo esempio stupendo che non abbiamo veduto citato in alcun Trattato, sull'uso delle Viole sole, come parte di canto scoperto, ce lo porge il Gluck in un suo *De profundis* per Cori ed Orchestra (Opera postuma dall'originale dell'autore. Edizione Simrock, Berlino). La composizione dell'orchestra è talmente caratteristica che crediamo valga bene la pena di riportarla. Eccola qui sotto:

1 Corno in re, 1 Trombone contralto e un Trombone tenore, 1 Oboe, Viole, Violoncelli, 1 Fagotto e Contrabbassi. L'esclusione dei Violini e il timbro cupo, tagliente della massa delle Viole che domina sugli altri strumenti, infonde a questo pezzo, bellissimo del resto per l'ispirazione, per la fattura e per tanti altri dettagli strumentali, un carattere di una tristezza indicibile.

(Nota del Traduttore).

27. Per conseguenza del timbro aspro che è proprio delle viole, non è necessario che esse sieno nell'orchestra così numerose come i violini; ed anche se divise, il loro suono sarà sempre abbastanza percettibile, tutte le volte che le parti sieno distribuite con criterio.

Qualche volta dove fa bisogno di un accompagnamento dolcissimo, viene affidata alle sole viole la parte più bassa dell'armonia, come nell'Adagio al principio della notissima aria del Freischütz *« Piano, piano »*.

Oltre a ciò si può ottenere un buon effetto con un'armonia a quattro parti, distribuita soltanto tra le viole divise e i violoncelli. Nel brano seguente tolto dal Kreuzfahrer di Gade, lo scolare troverà non solo un bell'esempio di questa specie di accompagnamento, ma potrà anche imparare come si ottenga un improvviso crescendo coll'aggiunta dei violini per due sole note (3ª battuta).

Esempio n.° 7. Gade « *Die Kreuzfaher* ».

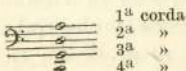
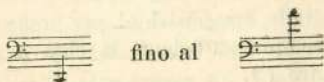
Dall'esempio appresso poi tratto dalla Valchiria di Wagner, si vedrà che questa specie di accompagnamento può essere adoperata nel «*forte*» non meno che in un passaggio «*piano*».

Esempio n.° 8. Wagner «*La Valchiria*».

Se lo scolare considera attentamente questo passo, troverà, che senza cambiare una nota, esso avrebbe potuto esser distribuito per due violini, viola e violoncello; ma l'effetto di questa distribuzione sarebbe di gran lunga diverso da quello ottenuto. Simili com-

binazioni si riscontrano spesso nelle opere di altri recenti compositori, come per esempio in Mendelssohn; e lo scolare farebbe bene ad analizzarle, per rintracciare i diversi effetti ottenuti coi differenti metodi di orchestrazione. È in tal modo che si può imparare meglio di quello che uno possa spiegare in una dozzina di pagine di un libro, essendo lo studio accennato delle partiture indispensabile per una completa conoscenza della strumentazione.

28. 3.° *Il violoncello* (tedesco *Violoncell* oppure *Cello*, francese *Violoncelle*). Come gli strumenti di cui abbiamo parlato, anche il violoncello ha quattro corde disposte per quinte e corrispondenti un'ottava precisa sotto la viola.

1ª corda
2ª »
3ª »
4ª »

L'estensione che si pratica in orchestra va dal

in circa, e, qualche volta, anche una o due note più alto. La musica per violoncello si scrive in chiave di *fa* (basso), eccettuato per le note del registro acuto che scrivonsi in chiave di *do* (tenore) sulla quarta riga, e, qualche volta, anche in chiave di *sol* (violino). È molto incomodo il differente sistema che si tiene nell'adoperare quest'ultima chiave. Nelle partiture più antiche e specialmente nei *soli*, eravi l'uso di scrivere le note più alte in chiave di violino e un'ottava sopra al loro suono reale, facendo succedere in tal caso questa chiave immediatamente a quella di basso. In conseguenza di ciò il passo seguente:

Esempio n.° 9. Beethoven, Quartetto, Op. 50, N. 1.

dovrebbe essere eseguito come sotto:

Esempio n.° 10.

I moderni compositori adoperano invece quasi sempre la chiave di tenore per le note più alte; e limitano l'uso di quella di violino a rarissimi casi, — almeno per musica orchestrale, — quando cioè un passo si stende al di là dei confini della chiave di tenore; ma allora le note in chiave di violino vengono scritte precisamente come debbono essere eseguite (1). Nelle composizioni per orchestra lo scolare troverà sempre sufficienti la chiave di basso e quella di tenore (2).

---

(1) Un' eccezione a questa regola generale trovasi nella partitura del Fausto di Schumann (pag. 162), dove in un *a solo* di violoncello si passa immediatamente dalla chiave di basso a quella di violino invece che alla chiave di tenore. Le note in chiave di violino però debbono essere eseguite come sono scritte e non un' ottava sotto. (Nota dell'Autore).

(2) Per quanto anche in Italia sia abbastanza frequente l'uso di scrivere le note in chiave di violino un'8a sopra dell'altezza reale, ed i nostri suonatori sieno abituati a trasporle, pure ad evitare inutili difficoltà e possibili equivoci, si raccomanda allo scolare di seguire l'ortografia moderna, adoperando cioè successivamente la chiave di basso, quindi quella di tenore e per le note acutissime quella di violino, ma *sempre in suoni reali.* (Nota del Traduttore).

29. A cagione di una maggiore lunghezza delle corde, la digitatura del violoncello differisce considerevolmente da quella del violino e della viola; e molti passi che su questi due strumenti sono facilissimi, diventano sul violoncello di una grande difficoltà, e certe volte impossibili. Tal cosa si riscontra in ispecie nelle note doppie e negli accordi. La brevità che ci siamo imposti non ci permette di estenderci in una esposizione della digitatura del violoncello, e rimandiamo per questo lo scolare ad un buon metodo per questo strumento. Se egli non possiede una bastante cognizione pratica per sapere quali sono le doppie note e gli accordi facili e di effetto, farà bene piuttosto di adoperarli assai di rado, tanto più perchè essi non sono di uso troppo frequente.

Nella prima battuta dell'esempio n.° 8 si vedono tre accordi per violoncello. Lo scolare potrà osservare che sono tutti e tre molto facili, perchè il primo e il terzo racchiudono una quinta giusta che si ottiene col porre un dito sopra due corde, mentre il 2° ha per nota fondamentale un *a vuoto*. Dato che non oltrepassino il

le terze, le quarte, le quinte e le seste sono facili ad eseguirsi; le ottave però nelle composizioni orchestrali dovrebbero essere evitate, eccettuando queste

che sono facilissime, perchè la nota fondamentale vien data dalla corda a vuoto.

30. Il sordino viene applicato qualche volta anche sul violoncello, ma più raramente che sul violino e sulla viola. La probabile ragione di quest'uso meno frequente, devesi trovare probabilmente nella poca differenza di timbro che si produce sopra questo strumento.

31. Il violoncello in orchestra è adibito a due usi diversi; a quello di basso per sostenere l'armonia, (e in questo caso è raddoppiato quasi sempre dal contrabbasso); e a quello di solista. Intorno alla prima maniera d'impiegarlo, non vogliamo tralasciare di avvertire lo scolare, che, sebbene i passi rapidi sieno non soltanto possibili, ma molte volte anche facili, pure è necessario adoperarli con grande giudizio. Non vi è musicista il quale non riconosca la importanza di un procedere sicuro della parte più bassa dell'armonia, che serve di fondamento a tutto l'edifizio musicale. Non abbiamo bisogno perciò di estenderci troppo sopra questo argomento, che riguarda più l'arte del comporre che quella di strumentare; ma faremo ad ogni modo osservare che i passaggi in movimento rapido sul violoncello, — specialmente nel registro basso, — sono di minore effetto che sugli strumenti di timbro più chiaro: e ciò per la semplice ragione, che essendo più lente le vibrazioni, le note abbisognano di un tempo maggiore per essere percepite chiaramente, cosicchè se una nota viene abbandonata quasi avanti d'avere avuto il tempo di risuonare, il più sicuro risultato è quello della confusione. La stessa cosa, come vediamo in seguito, si verifica anche maggiormente sul contrabbasso.

32. Per ottenere un accompagnamento delicato, se non vi è bisogno di note troppo profonde, il violoncello viene adoperato spesso senza contrabbasso. Si potrebbero qui addurre molti esempi di un tale impiego; basteranno per tutti il principio del larghetto nella sinfonia in *re* di Beethoven e le prime battute dell'aria (n.° 13) “ *Ma il Signor non oblia chi in Lui si affida* ,, del “ S. Paolo ,, di Mendelssohn.

33. Abbiamo già detto che la parte più bassa dell'armonia è generalmente affidata ai violoncelli e ai contrabbassi in ottava. Di sovente però questi ultimi eseguiscono da soli il basso; mentre i violoncelli rafforzano le viole all'unisono od hanno una parte media tutta propria nell'armonia, o fanno sentire il canto. E come strumento melodico il violoncello, specie nel registro più alto della sua estensione, è al certo uno dei più espressivi in orchestra. Quando poi più violoncelli suonino all'unisono, si ottiene un suono così dolce e delicato, che nessun altro strumento potrebbe dare ugualmente. Come un esempio molto conosciuto citeremo qui l'attacco del secondo tempo (andante con moto) della sinfonia in *do* minore del Beethoven, dove anzi le viole suonano all'unisono coi violoncelli per rafforzarli, senza alterarne la qualità del timbro al quale quello delle viole si avvicina abbastanza. Mendelssohn prediligeva questo effetto come si puo vedere al principio dell'aria (n.° 16) “ *Ah! c'en est fait* ,, dell'Elia, nell'Overtura dell'*Heimkehr aus der Fremde* e nel seguente brano della *Notte di Valpurga*.

Esempio n.° 11:

Mendelsson « *La prima notte di Valpurga* ».

34. Spesso si usano in orchestra anche dei soli per un violoncello soltanto. Questo effetto era già ben conosciuto da Händel e da Bach, dacchè il primo lo adoperò nell' " Atalia ,, (*Holder Sang, melodisch Lied*) e nell'Ode a Santa Cecilia (*Wie hebt und senkt Musik*) ; ed il secondo nell' aria " *Mein gläubiges Herz frohlocke* ,, la quale col suo " obbligato ,, del violoncello è nota a tutti i frequentatori di concerti. Dei moderni compositori basti citare l'aria " *Batti, batti* ,, del *Don Giovanni* di Mozart, e la cavatina n.° 40 "*fino a morte serba fe'*,, del *San Paolo* di Mendelssohn. Nel caso che un violoncello sia trattato come solista, gli altri generalmente, (ma non sempre), suonano, coi contràbbassi. E qui si rammenta una volta per sempre che in tutti i luoghi in cui useremo l'espressione " *coi contrabbassi*, ,, vogliamo sempre intendere che i violoncelli suonano un'ottava sopra questi.

35. I più recenti compositori hanno ottenuto spesso degli effetti bellissimi coll' intiera armonia distribuita fra diversi violoncelli. Rossini fu il primo a servirsi di questo mezzo nell' introduzione dell'Overtura del

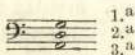
Guglielmo Tell. Questo passo è talmente conosciuto da tutti, che con molta probabilità interesserà maggiormente al lettore di conoscere un altro esempio fors'anco migliore di uno, tra i viventi, dei più grandi maestri dell'istrumentazione (1), di Riccardo Wagner. Si vede qui come la melodia è affidata ad uno istrumento a solo, mentre ciascuna parte dell'accompagnamento è raddoppiata.

Esempio n.o 12: Wagner, *La Valchiria.*

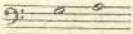
(1) R. Wagner, sempre in vita al momento in cui l'autore scrisse questo libro, morì a Venezia il 13 febbraio 1883. (Nota del Trad.).

37. 4.° *Il contrabbasso.* Nelle orchestre moderne si usano due specie di questo importantissimo strumento: cioè il contrabbasso a tre corde e quello a quattro corde.

38. Il contrabbasso a tre corde è accordato generalmente per quarte.

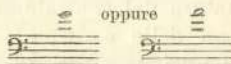
1.ª
2.ª
3.ª

Essendo stato già detto che su questo strumento le note corrispondono nell' effetto un'ottava più basso di quello che sieno scritte, avremo perciò in suoni reali.

Il contrabbasso è il primo dei cosidetti strumenti traspositori che incontriamo; di quelli strumenti cioè in cui le note corrispondono diversamente da quello che sono scritte. La maniera di accordare il contrabbasso di cui abbiamo fatto menzione più sopra, se è la più usata, non è però adottata da tutti. Molti sonatori per ottenere una maggiore estensione nel basso accordano la terza corda in *sol* e certe volte anche più bassa, mentre altri, specialmente in Francia, accordano tutte e tre le corde per quinte:

Si può dire insomma che ogni sonatore riguardo all' accordatura di questo strumento, fa quel che crede meglio, e che il compositore in conseguenza non è

obbligato a prestare una speciale attenzione alle corde vuote, come pel violino.

38. Il contrabbasso a quattro corde è generalmente accordato per quarte:

1.ª
2.ª
3.ª
4.ª

e anche qui naturalmente i suoni corrispondono una ottava sotto, come sono scritti, questo strumento come si vede, possiede il vantaggio di scendere almeno una terza più basso di quello a tre corde, ma appunto per questo il suo timbro è meno robusto. In orchestra si potrà ottenere il migliore effetto riunendo un numero proporzionato di contrabbassi dell'una e dell'altra specie. Per tutti e due questi strumenti la estensione verso l'acuto è la stessa:

corrispondente a come si è detto. La chiave che s'impiega è sempre quella di basso, e le sue note si scrivono generalmente nello stesso rigo del violoncello; (coll'indicazione di *Violoncelli* e *Contrabbassi* oppure semplicemente *Bassi*); eccettuato quando uno di questi due abbia una parte importante e tutta speciale, nel qual caso si adopera un rigo per ciascuno.

39. Come il contrabbasso a tre corde, anche quello a quattro può essere accordato in diverse maniere, e i moderni compositori prescrivono qualche volta una accordatura speciale per ottenere effetti speciali.

Così Brahms nel suo *Requiem tedesco,* prescrive di abbassare nella lunga cadenza alla fine del n.° 3 (pagina 80 della partitura), la quarta corda (*mi*) di alcuni contrabbassi fino al *re*, e Wagner nel preludio del *Rheingold* fa accordare la metà dei contrabbassi con *mi* ♭ per fondamentale, mentre nel 2° atto del *Tristano e Isotta* due contrabbassi fanno scendere il loro *mi* fino al *do* diesis.

Questi però sono soltanto casi eccezionali, ed il compositore non deve dimenticare che, tutte le volte fa cambiare l'accordatura dello strumento, egli addossa al sonatore la responsabilità di trasporre tutti i passaggi che debbono essere eseguiti sulla corda la quale ha subíto questo cambiamento. È per questo che sarà bene tenersi all'estensione comunemente usata.

40. La digitatura del contrabbasso a cagione della grande lunghezza delle corde, è totalmente diversa da quella degli altri strumenti ad arco. Sul contrabbasso accordato per quinte è anche impossibile di eseguire una scala senza cambiare la posizione della mano [1]. Del resto, a parte la questione della difficoltà tecnica, è necessario tener bene in mente che

(1) Sul contrabbasso accordato per quarte si può eseguire la scala colla successiva pressione delle dita sulle diverse corde senza spostare la mano dalla posizione che ha preso; ciò che facilita molto l'esecuzione dei passi che più generalmente s'incontrano. È per questo che dopo essersi adottata da alcuni in Italia l'accordatura francese per quinte, si è ritornati al primo sistema, dacchè il vantaggio di ottenere due note di più, (vantaggio diminuito ora dall'introduzione de. contrabbasso a quattro corde), non compensa gl'inconvenienti che presenta la necessità della frequente smanicatura.

(Nota del Traduttore).

i passaggi rapidi sono quasi sempre privi di effetto, e che tutto quello che è stato detto a questo proposito sul violoncello, con maggior ragione può applicarsi a questo strumento. Specialmente sulle corde più basse, se le note sono eseguite troppo celermente non hanno tempo di risonare; e per quanto il sonatore possa attaccarle bene, è raro che l'effetto sia soddisfacente. In tal caso val meglio facilitare la parte del contrabbasso, come ha fatto Mendelssohn nel seguente esempio:

Esempio n.° 13:

Mendelsshon, Overtura, *Le Ebridi.*

Qualche volta si possono adoperare con buon effetto anche dei passi rapidi, come per esempio nella *tempesta* della *Sinfonia pastorale* di Beethoven, dove il sordo muggire dell'uragano è dipinto da un mormorio confuso nella parte più grave dell'orchestra: ma, per regola generale, i passi eseguiti chiaramente e non troppo veloci, dànno sempre il migliore effetto (1).

---

(1) Nel tratto menzionato Beethoven fa scendere il contrabbasso fino al

Il compositore deve pensare che se pei violoncelli egli si estende nel grave più di quello che possa scendere il contrabbasso, (tenendo sem-

41. Le note doppie sebbene praticabili in alcuni casi, vengono però raramente impiegate sul contrabbasso. Difatti, a cagione del diverso metodo di accordatura, avviene facilmente che ciò che non presenta difficoltà per un sonatore, è assolutamente impossibile per un altro. Sarà bene per questo, in caso che sieno necessarie due note pei contrabbassi, di dividere questi strumenti in primo e secondo.

Il sordino viene qualche volta impiegato ma è cosa assai rara, producendo esso soltanto un cambiamento quasi insignificante nel timbro, cosicchè molti sonatori non ne sono nemmeno provvisti.

42. *Il pizzicato* tanto sul violoncello che sul contrabbasso è impiegato spessissimo e con grande effetto, mentre il quartetto rimanente suona con l'arco come in questo caso:

Esempio n.° 14:

Haydn, Sinfonia.

---

pre in vista naturalmente la differenza di un' ottava che passa fra i due strumenti), il contrabbassista trasporta la sua parte un'ottava sopra, di modo che le note corrispondono ai suoni reali e non un' ottava sotto.

(Nota dell'Autore).

In questo esempio il basso coll'impiego del pizzicato acquista maggior risalto e spicca chiaramente sugli altri istrumenti; (vedasi in confronto l'esempio n.° 22). Alcune volte il solo contrabbasso ha il pizzicato mentre i violoncelli suonano con l'arco. Un bell'esempio di una tale applicazione si incontra nel primo canto del *Cristo negli oliveti* di Beethoven (pagina 16 e 17 della partitura). Vedasi a questo proposito anche l'esempio 27.

43. Una volta fatte conoscere l'estensione e le proprietà di ciascuno strumento a corda, ci resta soltanto a parlare del modo di trattarli quando sono adoperati insieme. Egli è però assolutamente impossibile, senza uscire dai limiti prefissi in questo metodo, di dare più che dei cenni generali. Abbiamo già detto (§ 23) che la musica per quartetto a corda è frequentemente scritta in armonia a quattro parti. Succede però di rado che i moderni compositori si tengano per lungo tempo alla sola distribuzione a quattro parti, specialmente se gli strumenti a corda suonano da soli. Certe volte una parte è raddoppiata, mentre altre sono riunite all'unisono o per ottave, come nei due seguenti esempi di Mozart:

Qui, come negli esempi passati, per risparmio di spazio, il 1o e il 2o violino sono scritti su di un medesimo rigo. Lo scolare saprà tuttavia che ognuno

ha il suo rigo speciale. Nell'esempio tolto dall'Overtura del *Don Giovanni* di Mozart si vede che l'armonia fino alla penultima battuta è soltanto a tre parti, mentre le viole e i violoncelli suonano all'unisono. Questo brano porge ancora un esempio di armonia senza il contrabbasso (§ 32). Nell'esempio n.º 16 vediamo invece un'armonia a quattro parti colla melodia raddoppiata all'ottava dai secondi violini, e si ha un nuovo esempio della divisione delle viole, di cui abbiamo parlato al § 25. Del resto poi per mezzo dei bicordi si può ottenere dai soli istrumenti a corda un'armonia di cinque o più parti. Esempi di tal genere se ne trovano quasi in ogni partitura moderna.

44. In conseguenza della grande affinità di timbro dei diversi istrumenti a corda, è possibile di dividere fra diverse parti un passaggio molto esteso, senza alterare troppo sensibilmente il colore del timbro, come si può vedere nel seguente esempio.

Esempio n.º 17:

Beethoven, Overtura nella *Leonora*. N._1.

Un passaggio simile eseguito sugli strumenti a fiato, a causa della differenza di timbro, non potrebbe ottenere il medesimo effetto ([1]).

45. Se tutti gli strumenti a corda in un *forte* o in un *fortissimo* suonano all'unisono, (s'intende all'unisono e in ottava), l'effetto è sempre buonissimo, dato però che si sia avuto cura di disporre le parti non troppo lontane l'una dall'altra. Così nel seguente esempio.

Esempio n.º 18:

(1) Riguardo al frazionamento di una frase o di un passo di una considerevole estensione tra diversi strumenti specialmente in un movimento rapido, ci affrettiamo a fare osservare allo scolare essere della

La distribuzione delle parti alla lettera *a* sarebbe cattiva, perchè tra i secondi violini e le viole vi ha una distanza di due ottave, che è lasciata vuota. Se si desidera un effetto brillante dalle note acute, le parti dovrebbero essere disposte come alla lettera *b*; mentre la disposizione che si osserva alla lettera *c*, sebbene meno brillante sarebbe più piena, e più sonora. Questa osservazione riflette anche i passi di armonia completa pel quartetto a corda, ed è da consigliarsi allo scolare di consultare a questo proposito il finale della sinfonia in *do* minore di Beethoven, tenendo d'occhio i periodi principali che vi s'incontrano ed osservando come sono distribuiti nella partitura.

64. Il *pizzicato* sugli strumenti a corda può essere impiegato in diverse maniere. Qualche volta questi sono adoperati tutti in tal modo senza accompagnamento, come si vede nell'esempio che segue.

---

più grande importanza che tanto lo strumento che lascia, come quello che seguita il disegno, abbiano tutti e due un attacco ed una fine ritmicamente giusta. Non è possibile di dare qui delle regole fisse su questo frazionamento, dipendendo esso sempre da varie circostanze complesse; ma consigliamo allo scolare tutte le volte che si troverà nel caso di ricorrervi, di studiare attentamente la struttura ritmica della frase o del passo, dividendolo poi secondo le mezze frasi e i piedi che lo compongono. Aggiungeremo qui che per facilitare l'attacco è preferibile quando niente si opponga, che il disegno il quale lascia, termini sul tempo forte, e che l'entrata si faccia sul tempo debole.

(Nota del Traduttore).

Esempio n.º 19:

Mendelsshon, Sinfonia in *do* min. (Finale)

Lo scolare dovrebbe intanto osservare come il compositore nella prima battuta di questo brano, dove l'armonia scende al disotto dell'estensione dei secondi violini, abbia saputo supplire colle viole. Tali casi si dànno assai spesso. Il pizzicato poi viene impiegato di sovente per accompagnare un assolo vocale o strumentale. L'assolo in questo modo risalta più chiaramente di quello che se gli strumenti a corda sonassero con l'arco.

Esempio n.º 20: Spohr, Overtura, *Iessonda.*

Un bell'esempio di quest'effetto trovasi nell'aria del tenore *Sotto i fioriti mandorli* nel primo atto dell'Euriante di Weber, mentre un altro esempio altrettanto bello, sebbene scritto in istile affatto differente, si riscontra nell'aria: *Ah! quelle nuit* del *Domino nero* di Auber. (Vedasi esempio 84).

Qualche volta s'incontra pure un accompagnamento pizzicato nella parte centrale dell'armonia, mentre gli altri strumenti a corda suonano coll'arco, come nell'esempio seguente.

Esempio n.º 21: Beethoven, *Prometeo*. N. 15.

Qui si ha soltanto un'armonia a tre parti perchè le viole e i bassi stanno in raddoppio o all'unisono o all'ottava; ma la figurazione dell'accordo sciolto affidato ai secondi violini toglie ogni effetto di vuoto tra le parti. Lo scolare faccia anche attenzione alla pienezza dell'armonia e alla disposizione delle diverse parti.

47. Sull'effetto dei sordini abbiamo già dato dei cenni al § 20. Essi vengono specialmente adoperati o per esprimere la melanconia o per colorire effetti misteriosi o idee mistiche o trascendentali, come nello scherzo *La Regina Mab*, del « Romeo e Giulietta » del Berlioz, e nel *Ballo delle Driadi* nella Sinfonia « Nella foresta » del Raff. Beethoven li applica spesso ai violini, ma non agli altri strumenti.

Esempio n.º 22:

Beethoven, Concerto in *mi b.*

Qui le note tenute dalle viole sulla quarta corda che sorreggono la melodia, risaltano chiaramente sui violini col sordino. L'uso più comunemente seguito però è quello di mettere il sordino anche alle viole,

e qualche volta (ma di rado) anche ai bassi. Il brano riportato offre ancora un esempio di pizzicato usato nei bassi come accompagnamento, e quello che segue invece ci mostra tutto il quartetto a corda con sordini, impiegato allo stesso scopo.

Esempio n.° 23:

Auber, *Il Domino Nero.*

Sebbene si trovino prescritti i sordini anche ai contrabbassi, pure è incerto se si possa sempre ottenere di averli, dacchè molti sonatori non ne sono affatto provvisti. Lo scolare deve qui notare l'effetto delizioso prodotto dai violoncelli che sorreggono la melodia, seguendo il canto alla distanza di una sesta ([1]).

48. Nelle composizioni moderne tanto i primi che i secondi violini sono spesso divisi comunemente in due e certe volte anche in più parti. Sebbene questo effetto fosse già noto all' Händel che nella Overtura della sua *Atalia* impiega quattro parti di violino invece di due, è singolare che non abbia trovato applicazione nè in Haydn, nè in Mozart, nè in Beethoven.

Uno dei primi esempi nella musica moderna trovasi, se non andiamo errati, nell' Overtura del « *Sogno di una notte d'estate* ».

---

(1) Nelle moderne composizioni si suole qualche volta adoperare il quartetto a corda o una parte di esso, metà con sordino e metà senza, per ottenere un timbro dolce e vago ma non troppo chiuso.

(Nota del Traduttore).

Esempio n.° 24:

Mendelssohn, Overtura *Sogno di una notte d'estate.*

Allegro di molto.

divisi.

Violino 1.

pp

Violino 2.

divisi.

Certe volte i soli primi violini son divisi per suonare in ottava, allo scopo di far risaltare la melodia con un accento più marcato, come fece Rossini nel *Cujus animam* dello Stabat Mater.

Esempio n.° 25:

Rossini, *Stabat Mater.*

49. Nessuno nel dividere gli strumenti a corda ha dato maggiori prove di genialità del Wagner. A quasi tutti i musicisti è famigliare l'effetto celestiale ottenuto nel preludio del *Lohengrin* per mezzo della divisione dei violini nelle note acute.

Esempio n.° 26: Wagner, *Lohengrin.*

Nelle opere susseguenti il Wagner ha tentato ancora delle divisioni più ardite. Così, per esempio, nel 2° atto del *Tristano e Isotta* (pag. 239 della

partitura), dove gli strumenti ad arco sono divisi in quindici parti reali. Una tal divisione artificiosa però al momento dell'esecuzione è causa di tali difficoltà che val meglio consigliare allo scolare di tenersi alla solita divisione *per due* in ciascuna parte, e di usare anche questa solamente quando non possa ottenere l'effetto desiderato con alcun altro mezzo. Quanto più semplice è la disposizione delle parti, tanto maggiore è la probabilità di una giusta esecuzione.

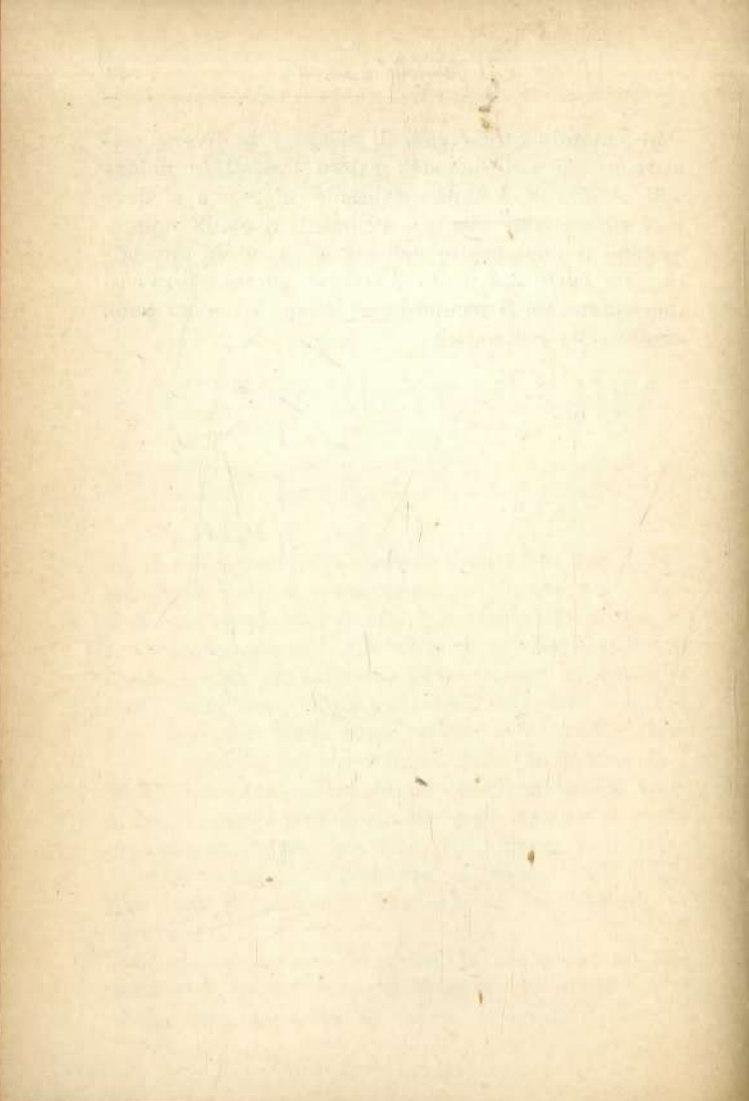
50. Talvolta può essere aggiunto con buon effetto un *solo* di violino agli altri strumenti a corda, non tanto come strumento obbligato per un' intera composizione, quanto se introdotto in alcuni passaggi speciali. Del modo di trattare il violino come strumento a solo, ne parliamo più tardi al capitolo 9. Veggasi intanto il seguente esempio:

Esempio n.° 27:

Schumann, Sinfonia in *re* min.

La partitura di questo brano comprende pure i corni e i fagotti; ma siccome questi non fanno che rafforzare l'armonia raddoppiando alcune parti centrali, qui sono stati omessi per risparmio di spazio. Lo scolare osserverà che nella penultima battuta il diesis è stato segnato due volte davanti al *sol* nella parte della viola. È cosa necessaria a tenersi a mente che, dove due parti sono scritte sullo stesso rigo, (come succede qui e per quasi tutti gli strumenti a fiato), bisogna ripetere il segno di alterazione in tutte e due le parti, perchè queste sono sempre copiate ciascuna su di un rigo a sè. Un altro buon esempio di solo violino coll'orchestra si trova vicino alla fine dell' *adagio* nella Sinfonia in *do* minore di Brahms.

51. Noi speriamo che ormai lo scolare si sia formata un'idea del modo di trattare gli strumenti a corda come formanti un corpo integrale. Nel pros-

simo capitolo cercheremo di spiegare le diverse maniere in cui essi debbono essere trattati in unione agli strumenti a fiato. Malgrado ciò, non si deve però dimenticare che gli strumenti a corda rappresentano il fondamento dell'orchestra, e che dipende in gran parte dal modo di trattare questa massa così importante, se il compositore ottiene o no un buon effetto colla sua musica.

CAPITOLO TERZO

STRUMENTI A CORDA, OBOI, FAGOTTI E CORNI.

52. Agli strumenti a corda, dei quali ormai lo scolare ha acquístata la conoscenza, aggiungeremo in seguito man mano gli strumenti a fiato che rappresentano una parte così importante nell'orchestra moderna, e cominceremo dagli oboi, dai fagotti e dai corni che, uniti al quartetto a corda, sino alla fine dall'ultimo secolo formavano tutto l'insieme dell'orchestra che comunemente era in uso (1).

53. Se si paragona una partitura moderna con una di cento anni fa, troveremo che la differenza capitale

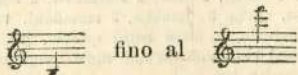
(1) L'orchestra moderna per effètti ordinari, oltre il quartetto a corda, comprende 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 o 4 corni, 2 e, qualche volta, anche 3 trombe, 3 tromboni, talvolta anche un bass-tuba o un oficleide, e, oltre tutto questo, gli strumenti a percossa (timpani, ecc.) che sebbene non appartengano a questa specie, pure vanno annoverati con loro.

(Nota dell'Autore).

non tanto consiste nel numero degli strumenti a fiato, quanto nel modo di usarli. Nelle partiture di Händel, per esempio, sebbene qua e là s'incontrino anche dei soli affidati a questi strumenti, pure principalmente essi non fanno che raddoppiare quelli a corda. La musica di Bach è talmente polifonica che le sue partiture formano un'eccezione; pure anche qui gli strumenti a fiato, per quanto rappresentino una parte indipendente, non sono trattati nella maniera moderna. Si può dire che la nuova scuola di orchestrazione fondata da Haydn, è stata migliorata da Mozart e portata a compimento da Beethoven e da Weber. L'accrescimento dei nostri mezzi, dal tempo di Beethoven in poi, consiste piuttosto nell'introduzione di nuovi strumenti nell'orchestra, che in cambiamenti importanti nel modo di trattare quelli che già erano adoperati.

54. Gli strumenti a fiato sono impiegati nell'orchestra in tre differenti maniere; essendo usati o come solisti, o come gruppo autonomo, o combinati in diversi modi con gli strumenti ad arco. Troveremo più innanzi esempi di ciascuna di queste maniere di impiegarli; ma prima è necessario d'imparare il modo di usarli nell'insieme e di conoscere l'estensione e le qualità di ciascuno di essi.

55. I. L'*Oboe* (francese *Hautbois*, tedesco *Hoboe*).

Quest'importante strumento viene suonato con un bocchino di canna. La sua estensione va dal

Alcuni oboi hanno anche il *si* ♭ basso, ma questa nota viene usata raramente su questo strumento, per quanto se ne trovi un esempio nell' Intermezzo del *Sogno di una notte d' Estate* di Mendelssohn. D'altra parte poi il *mi* ed il *fa* acuti sono molto difficili e, eccettuato negli a solo, vengono raramente usati. Nel comporre per orchestra sarà meglio, riguardo all'altezza, di tenere per limite il *re* o il *mi* ♭.

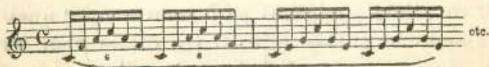
56. L'oboe possiede una scala cromatica completa e la sua musica è sempre scritta in chiave di *sol*. A causa della sua diteggiatura alcuni tuoni sono più facili di altri; i migliori però sono sempre quelli che non hanno in chiave più di tre diesis o di tre bemolli. In queste tonalità i passi ordinari, sia diatonici come cromatici, si eseguiscono abbastanza facilmente. Nonostante ciò, per ragioni di tecnica, i seguenti trilli devono essere evitati:

come pure tutti i trilli sopra il *re* con due tagli che sono o difficilissimi o assolutamente impossibili ([1]).

---

(1) A questo riguardo giova notare che tanto per l'oboe come per gli altri strumenti a legno, a parte certi trilli dichiarati da tutti impossibili, vi è una grande disparità d'opinioni sulla loro relativa difficoltà e perfino sulla loro possibilità di esecuzione: la qual cosa è dal Mazzuccato in una nota inserita nella sua traduzione del trattato di strumentazione del Berlioz, attribuita al numero e alla posizione delle chiavi, che differiscono a seconda dei diversi sistemi di fabbricazione e del progressivo sviluppo di questi.

(Nota del Traduttore).

57. Si è detto che i passi *più usuali*, sull'oboe sono quasi sempre abbastanza facili, ma non ne consegue però che sieno ancora di effetto. Qui per la prima volta dobbiamo far notare una cosa che è importantissimo di aver sempre in mente nel comporre per orchestra; la necessità cioè di non trascurare le proprietà degli strumenti sia rispetto al loro timbro, sia al modo come s'impastano cogli altri, ecc. Così per esempio, il passo seguente tolto dall'introduzione della *Creazione* di Haydn

che viene eseguito dal clarinetto ed è su questo strumento di un grandissimo effetto, sull'oboe sarebbe assolutamente ridicolo. L'oboe è precipuamente uno strumento melodico, e i passi di agilità, con piccole eccezioni (tra cui va annoverato il solo di oboe nell'intermezzo del terzo atto dell'*Egmont* di Beethoven), su questo strumento sono privi di effetto. Trattandolo convenientemente, invece esso è ugualmente adatto all'espressione della melanconia, della tenerezza e della gioia. Alcuni esempi tratti dalle opere dei più grandi compositori varranno a provarlo nel miglior modo possibile.

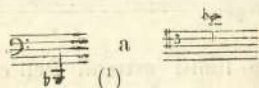
Esempio n.° 28:
Schubert, *Sinfonia* in *do*.
Andante.
Oboe 1.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.
decresc.
Esempio n.° 29:
Haydn, *Le Stagioni*.
Adagio.
Imo.
Cantabile.
Oboi.
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Bassi.

Mai furono scritti per l'oboe dei passi più adatti e di un effetto maggiore di questi due; mentre un esempio ugualmente buono di una melodia gaia affidata all'oboe, si troverà più tardi in questo capitolo (Es. 39). Le partiture dei nostri grandi maestri ci mostrano in abbondanza tali passi; e se lo scolare li studia e li raffronta accuratamente, imparerà più così che in qualunque altra maniera come bisogna scrivere per questo strumento. Quali esempi da osservarsi più specialmente, additeremo qui; l'introduzione alla canzone di *Anna* nel 2° atto del *Freischütz;* il «*Poco andante*» nel finale della *Sinfonia eroica;* l'accompagnamento dell'aria (n.° 18) «*Gott sei mir gnädig*» nel *S. Paolo;* quello dell'«*Ja es sollen wohl Berge weichen*» (Parte 2ª n.° 16) nell'*Elia*, ed il periodo dell'*Allegretto* nella Sinfonia *Lobgesang* di Mendelssohn.

58. L'oboe richiede così poco fiato che il sonatore è continuamente costretto a trattenere il respiro. Per questo è assolutamente necessario di dargli spesso dei punti di riposo per la respirazione. Non havvi nell'orchestra alcun altro strumento pel quale tal

cosa abbia un'uguale importanza, e il compositore deve principalmente aver cura di non stancare chi suona. Oltre a questo, i muscoli della bocca per la pressione delle labbra contro il bocchino divengono talmente stanchi, che il sonatore, se non gli si assegnano abbastanza pause, diviene presto incapace di emettere un suono giusto. Questa osservazione, sebbene con minore importanza, riflette anche gli altri strumenti a fiato.

59. Il *Fagotto* (ted. *das Fagott*, franc. *Basson*). Questo strumento può essere considerato come il basso dell'Oboe che gli assomiglia appunto nell'essere formato ugualmente con un bocchino di canna (ancia). Esso rappresenta la parte del basso nell'intiera famiglia degli strumenti a legno, e per molti riguardi è uno dei membri più importanti dell'orchestra. La sua estensione va da:

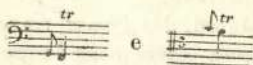
a [1]

con tutti i semituoni. Nei *soli* qualche volta ascende alcune note più alto, ma per uso di orchestra è bene non farlo salire più del *si* ♭. La musica per fagotto

(1) Alcuni fagotti hanno anche il *la* profondo

siccome però non è una cosa comune, sarà meglio di tralasciare questa nota, sebbene Wagner l'abbia spesso impiegata nell'« *Anello dei Nibelunghi* ». (Nota dall'Autore).

è scritta in chiave di basso e in chiave di tenore. Quest'ultima, sul quarto rigo, viene usata, come nel violoncello, soltanto per le note più acute.

60. La digitazione del fagotto è uguale a quella dell'oboe, e qui pure le tonalità più facili sono quelle che non hanno più di tre diesis o di tre *b*. Tutti i trilli, sia di un semitono come di un tono intiero, tra

e

sono praticabili; eccettuati i seguenti che, parte come troppo difficili, parte come assolutamente impossibili, debbono essere evitati

I trilli sui due limiti estremi dell'estensione sono impraticabili.

61. Nessun istrumento a fiato è suscettibile di tante diverse applicazioni come il fagotto. I passi rapidi, se scritti in toni favorevoli e se non scendono troppo nelle note profonde, sono facili e di effetto, come ad es., il solo per fagotto nel finale della *Sinfonia* in *si* ♭ maggiore di Beethoven. Le melodie lente nel registro acuto sono piene di espressione, dacchè il suono del fagotto in quel punto della sua estensione rammenta il violoncello, e, in una certa maniera, rassomiglia alla voce del tenore.

Esempio n.° 30:

Weber, Messa in *Do « Agnus Dei »*.

Berlioz dice nel suo trattato di strumentazione: « Quando Meyerbeer nella sua *Resurrezione delle Monache* volle trovare un timbro pallido, freddo, cadaverico, l'ottenne nei deboli suoni di mezzo del fagotto ». All'autore non era probabilmente noto che Händel un secolo prima lo aveva già impiegato ugualmente nella scena tra Saul ed Hex von Endor. Non soltanto per il suo interesse storico come un antico esempio dell' uso del fagotto quale strumento a solo, ma anche per il suo bellissimo effetto, riporteremo qui il brano in questione:

Esempio n.° 31:

Händel. *Saul*.

62. Nel produrre effetti grotteschi nessun istrumento può paragonarsi nè avvicinarsi al fagotto. Si potrebbe chiamare il *clown* dell'orchestra. Il nostro buono e vecchio padre Haydn, riboccante di buon umore com'era, sembra sia stato il primo ad osservare questa proprietà, e nelle sue sinfonie si trovano diversi passaggi grotteschi affidati al fagotto. Basterà per un esempio riportare, come illustrazione di quello che abbiamo detto, il

dato senz'alcun accompagnamento dai due fagotti nella sinfonia in *re* maggiore (Ed. Breitkopf und Härtel n.° 5). Mendelssohn ha adoperato questo stesso strumento con bellissimo effetto per accompagnare l'entrata dell'operaio nel *Sogno di una notte d'Estate*.

Esempio n.° 32: Mendelssohn, *Intermezzo.*

63. Il fagotto viene spesso impiegato soltanto per rafforzare il basso.

In questa qualità è specialmente da usarsi quando i violoncelli sono divisi dai contrabbassi, poichè le note più gravi di questi ultimi, se non sono rafforzate nell'ottava superiore, spesso trovansi troppo lontane dal restante dell'orchestra, mentre poi il timbro del fagotto si avvicina abbastanza a quello del violoncello per poterlo sostituire in tale còmpito.

64. III. Il *Corno* (ted. *das Horn*, franc. *Cor*).

È questo il primo ad incontrarsi, e per molti riguardi è lo strumento più importante della famiglia degli *ottoni*. Nelle nostre orchestre si adoperano due specie di Corni; il *corno a squillo o corno da caccia*, e *il corno cromatico o corno a macchina*. Spiegheremo prima le qualità del corno da caccia, perchè questo è il più antico, e al tempo stesso, anche il più spesso usato (1).

(1) Disgraziatamente in Italia questo strumento è del tutto abbandonato e sostituito dal *Corno a macchina*. Anche in Francia e nei teatri di Parigi si pratica lo stesso uso, o per dir meglio, abuso; ma nei concerti dove si eseguisce della musica classica, e specialmente in quelli del Conservatorio, esso è rigorosamente usato, e usato nei tuoni voluti dagli autori.

(Nota del Traduttore).

65. Nell'oboe e nel fagotto si ottengono i differenti suoni col chiudere o coll'aprire per mezzo delle dita i buchi praticati in quella parte dell'istrumento che ne rappresenta la canna. Soltanto nella seconda ottava della loro scala è necessario un cambiamento nella pressione del fiato, per ottenere i diversi suoni. Nel corno a squillo invece tutti i suoni, eccettuato un caso che più tardi sarà segnalato (§ 72), vengono prodotti dalla differenza di forza con cui il fiato è spinto nella canna, regolando questa forza per mezzo della pressione delle labbra del sonatore. Appartenendo ora i suoni ottenuti per tal guisa alla serie armonica naturale, è chiaro come il corno da caccia non possa avere tutti i suoni cromatici e diatonici delle scale contenute nella sua estensione. La serie armonica di un tubo di cui la nota più grave sia il *do*, sarà la seguente (1).

Esempio n.° 33:

Di queste note quelle racchiuse tra parentesi non sono nell'uso ordinario. La nota fondamentale non si può ottenere col bocchino comune e le note segnate ai numeri 7, 11, 13, 14, sono troppo lontane

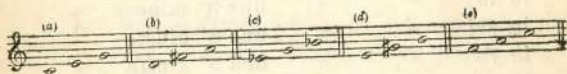
(1) Questa legge di acustica di cui lo scolare può formarsi un'idea più chiara leggendo qualunque trattato di fisica, è quella stessa che determina la produzione dei suoni in qualunque strumento a fiato e negli strumenti a corda dà origine ai suoni armonici di cui è stata fatta parola.

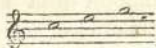
(Nota del Traduttore).

dall' intonazione della scala temperata, perchè si possano usare senza una modificazione artificiale.

66. Se abbisognano sul corno altre note fuori di quelle che appartengono alla serie sovracitata, si possono soltanto ottenere per mezzo del cambiamento del tubo di risonanza. Ciò può farsi in due diversi modi; o coll' uso dei diversi *ritorti*, cioè a dire di cilindri la cui lunghezza differisce a seconda della nota fondamentale prescritta, o coll' impiego delle valvole che, abbassate con un dito, cambiano ugualmente la lunghezza del tubo, facendo deviare l'aria nei ritorti applicati alla canna principale.

67. Siccome il rapporto proporzionale delle note componenti la serie armonica, rimane lo stesso qualunque sia la lunghezza della canna, è chiaro che ogni ritorto produce una nuova serie di note. Così il sonatore nel seguente esempio:

Esempio n.° 34:

adoperando il ritorto in *do*, può ottenere le *tre note* segnate sotto *a*. La stessa quantità di fiato poi, usando i ritorti in *re*, in *mi* ♭, in *mi* e in *fa*, darà rispettivamente le note segnate alle lettere *b*, *c*, *d* ed *e*. La pressione delle labbra per ottenere queste toniche o dominanti ecc. essendo la stessa, e dipendendo il suono reale soltanto dalla lunghezza del ritorto impiegato, tutte le parti dei corni, per risparmiare al sonatore di spostare a memoria, si scrivono nel tuono di *do*, indicando al principio del pezzo il

ritorto che si ha da usare. In tal guisa per ottenere le note segnate sotto le lettere *a, b, c, d* od *e* all'esempio 34, bisognerebbe scrivere:

premettendo l'indicazione: *Corni in do, corni in re, corni in mi b, o in mi,* oppure *in fa.*

68. L'esempio sopracitato richiede ancora maggiori spiegazioni. Il corno in *do alto* le cui note corrispondono a quelle scritte, non è più in uso, ed il ritorto ordinario in *do* dà le note un'ottava più bassa di quello che sieno realmente scritte. I ritorti adoperati oggi giorno, possono vedersi, insieme alla trasposizione che si ottiene per mezzo di essi, nella seguente tabella:

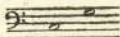
Il Corno:

in *si* ♭	alto	trasporta	un tuono più	basso
in *la*	»	»	una 3ª minore	»
in *sol*	»	»	una 4ª giusta	»
in *fa*	»	»	una 5ª giusta	»
in *mi*	»	»	una 6ª minore	»
in *mi* ♭	»	»	una 6ª magg.	»
in *re*	»	»	una 7ª minore	»
in *do*	»	»	una 8ª	»
in *si* ♭	»	»	una 9ª magg.	»

Di questi corni quello in *si* ♭ alto e l'altro in *la* sebbene adoperati spesso da Mozart e da Haydn, nella musica moderna sono raramente usati (in ispecie il primo). In aggiunta a quelli già nominati, col tirar fuori una delle *pompe* si può, per esempio: dal

corno in *la* ottenere un corno in *la* ♭, e nella stessa guisa avere dei corni in *sol* ♭, in *re* ♭ e in *si* e *la* bassi. Questi corni però s'incontrano raramente, e li citiamo qui per esser completi.

69. La musica per corno si scrive in chiave di *violino*, eccettuate le note più gravi per le quali si adopera quella di *basso*. Una strana contravvenzione a questa regola è il modo usitatissimo di adoperare quest'ultima. Le due note più profonde che in chiave di violino sono scritte:

corrispondono naturalmente nella chiave in basso a:

Ora, per una ragione non facile qui a dirsi, queste note in chiave di basso; si scrivono in generale un'ottava sotto, cioè:

Talvolta se il 2° corno ha il *do* grave ed il primo suona nel registro acuto, ambedue le chiavi vengono adoperate sullo stesso rigo, come ad esempio:

ciò che, supponendo il corno in *mi* b, corrisponderebbe a:

Da questa speciale maniera di scrivere ne consegue che, mentre tutte le note in chiave di violino risultano più basse di quello che sieno scritte, le note in chiave di basso corrispondono invece più alte; eccettuati, per queste ultime, i corni in *do, si, si* b e *la* bassi.

70. L'estensione del corno non si può stabilire con precisione, perchè cambia coll'uso dei diversi ritorti. L'estensione massima vien data dall'esempio n.° 33, cominciando dal n.° 2 della serie. Ma nei tuoni più bassi, a cagione della grande lunghezza del tubo, le note gravi sono difficili ad ottenersi e tarde nel risuonare, mentre coi ritorti più acuti (come *la* o *si* b alto), è la parte superiore della serie che non si può quasi praticare. Manca qui lo spazio per dare una tavola dimostrativa sull'estensione dei *corni* in ciascuna tonalità: lo scolare potrà trovarla nel *Trattato di strumentazione* del Berlioz. Frattanto per l'uso ordinario dell'orchestra, egli deve tenere come regola fissa che in tutti i tuoni più alti del *fa*, non bisogna spingere la parte dei corni al di là del

71. Nello scrivere pei corni bisogna prendere ancora in considerazione un'altra cosa. Abbiamo già

detto al § 65 che le diverse note *aperte* si ottengono soltanto colla differente pressione delle labbra.

Questa diversità è così grande, che un sonatore il quale sia principalmente abituato ad eseguire le note gravi, troverebbe molto difficile il suonare con sicurezza un passo scritto nella parte superiore dell'estensione, e viceversa. Bisogna per questo che la parte del secondo corno non sia mai troppo alta, nè quella del primo troppo bassa. La giusta applicazione di questa regola dipende dalla tonalità (vedi Berlioz); in generale però si può dire che, tranne rare occasioni di effetti speciali, il primo corno non dovrebbe scendere più basso del

ed il 2° non salire più alto del

Stando pure dentro questi limiti, non bisogna dimenticare che i repentini passaggi dalle note acute alle gravi sono pericolosi e malsicuri; e così ancora le rapide successioni di note basse, come nell'esempio seguente:

sono impraticabili, perchè le note non hanno abbastanza tempo per risuonare.

72. Fin qui abbiamo fatto menzione soltanto delle note aperte dei corni; oltre a queste se ne ottengono

ancora diverse altre artificiali (chiuse o tufate), coll'introdurre la mano sinistra nella campana dell'istrumento chiudendola parzialmente. L'effetto che ne consegue è questo che il suono viene abbassato, e che tanto più si abbassa, quanto più si chiude l'apertura della campana. Non bisogna però dimenticare a questo proposito che il *chiuder* la nota non solamente cambia l'altezza, ma modifica considerevolmente ancora la qualità del timbro. Se un suono aperto viene abbassato di mezzo tuono, anche se non cattivo, esso risulterà abbastanza coperto e molto diverso dal suono naturale; ma se poi la mano chiude talmente la campana da abbassare il suono di un tuono intiero, questo suono artificiale diverrà cattivo e sordo. Lo scolare non dovrebbe mai adoperare dei suoni chiusi che scendano più di mezzo tuono sotto a quelli aperti dell'esempio n.° 33. I due n.i 7 e 11 della serie armonica dànno con piccolo cambiamento due dei migliori suoni chiusi. Il n.° 7 che trovasi un poco più basso del *si* ♭ della nostra scala, abbisogna di un piccolo abbassamento di suono per dare un *la*, mentre il n.° 11 un po' troppo acuto come *fa*, può con piccolo cambiamento dare questa nota perfettamente intonata. Quanto meno un suono è chiuso, tanto più è buono.

73. Quando lo scolare scrive pel corno dei suoni chiusi, (ciò che del resto dovrebbe sempre accadere soltanto di rado), non deve trascurare di alternarli con delle note aperte, perchè una successione di suoni chiusi non solo sarebbe priva di effetto, ma sarebbe anche d'intonazione molto incerta.

74. Come regola generale deve ritenersi che se

viene impiegato un solo paio di corni, questi saranno scritti nel tuono del pezzo, se questo è maggiore; nel caso invece che sia minore, si scriveranno o nel tuono principale o in quello del relativo maggiore. Così se in un pezzo in *re* minore i corni fossero in *re* o in *fa*, nel primo caso la terza della tonica e nel secondo caso la tonica stessa non sarebbero suoni aperti (Vedi anche il § 76). Qualche volta i due corni per ottenere un numero maggiore di suoni aperti, sono scritti in tuoni differenti, come ad esempio nella sinfonia in *sol* minore di Mozart, dove si trova un corno in *si* ♭ alto e l'altro in *sol*.

Spesso è utile di cambiare il ritorto di un corno a mezzo il pezzo. Quando si dia tal caso, il compositore deve concedere al suonatore un numero bastante di battute di aspetto per adattare il nuovo ritorto allo strumento. In un movimento giusto si sogliono dare a questo scopo otto o dieci battute incirca. Sarebbe tuttavia imprudente di prescrivere un cambiamento da un tuono molto acuto ad uno molto grave o viceversa: (per esempio: da *do* a *la*), perchè il repentino cambiamento considerevole della lunghezza del tubo renderebbe malsicura l'emissione delle note. Quando è necessario di fare un cambiamento, questo viene indicato dalle parole, *muta* o *cambia* in *do*, *fa*, *sol*, ecc.

75. Gli antichi maestri scrivevano generalmente per due corni, sebbene qualche volta se ne trovino nelle loro partiture anche quattro (Händel, *Giulio Cesare*, Mozart, *Idomeneo*).

Oggigiorno (almeno nei lavori di maggiore importanza), s'impiegano quasi sempre quattro corni.

Quando si utilizzano due paia di corni, è sempre da consigliarsi di scrivere ciascun paio in un tuono differente, per ottenere un numero più grande di suoni aperti. Per un pezzo in *maggiore* questi toni sono generalmente la tonica, o la dominante, o la sottodominante, e per un pezzo in *minore,* la tonica ed il relativo maggiore. Sarà oltre a ciò molto meglio di stabilire il 3° e 4° corno in un tuono più basso invece che in uno più acuto. Riguardo a questa regola però vi sono molte eccezioni (Vedi, per es.: Beethoven, Overtura della *Leonora* n.° 3 e dell'*Egmont*).

76. Anche quando viene impiegato soltanto un paio di corni, non è sempre bene di metterli nel tuono del pezzo. Alcune tonalità per questo strumento sono più favorevoli di altre, come ad esempio il tuono di *fa, mi, mi* ♭ e *re,* ed è meglio per questo di utilizzarle più che è possibile. Così in un pezzo in *la* ♭ sarebbe meglio di adoperare i corni in *mi* ♭, come ha fatto Beethoven nel largo del suo primo Concerto per pianoforte. Nell'andante della sua *Sinfonia* in *do* minore, il quale è pure in *la* ♭, i corni a causa del secondo pensiero in cui essi hanno una parte così importante, sono scritti in *do.*

77. Avanti d'intrattenerci a parlare dell'uso dei corni nell'orchestra, dobbiamo spendere ancora alcune parole sul *corno a macchina* che ora è generalmente in uso. Abbiamo già detto al paragrafo 74 che il cambiamento di tonalità nel corno colla sostituzione di un nuovo ritorto richiede un certo tempo. Le valvole che operano la stessa cosa, porgono un mezzo di trasposizione immediata per mezzo dell'allungamento del tubo.

Il corno a macchina ha tre pistoni di cui quello di mezzo abbassa l'accordatura di un mezzo tuono, quello del primo dito di un tuono intiero e l'altro di 3 semitoni.

Esempio n.° 35:

Le note segnate alla lettera *a* su di un corno a pistoni sono quelle aperte, cioè a dire si ottengono senza l'uso dei pistoni. Suonando le stesse note e abbassando il secondo pistone si otterrà la serie *b;* col primo pistone la serie *c;* col primo e secondo insieme oppure col terzo solo, la serie *d;* col secondo e terzo quella *e;* col primo e terzo quella *f,* e con tutti e tre quella *g.* Abbiamo dato qui come illustrazione soltanto alcuni suoni, perchè quello che abbiamo detto si riferisce naturalmente nello stesso modo agli altri, ed una piccola riflessione basterà a dimostrare allo scolare che con tale meccanismo si ha un corno che possiede una completa scala cromatica dentro i limiti della sua estensione.

78. Molti compositori moderni usano esclusivamente il corno a macchina, mentre altri si spingono tant'oltre da scrivere solamente per il corno in *fa.* Parecchi sonatori d'orchestra poi adoperano sempre il corno in *fa* e traspongono coll'aiuto dei pistoni, la

la musica che è scritta per corni tagliati in altre tonalità.

Questo modo di fare però non è assolutamente da raccomandarsi [1] [2].

79. Tutti i suoni *chiusi* si possono ottenere sul corno a macchina, poichè è chiaro che potendosi ogni nota produrre *aperta,* essa potrà anche abbassarsi coll'aiuto della mano come nel corno a squillo. Se sono necessarie delle note chiuse, bisogna espressa-

---

(1) Schumann, quando usa 4 corni, ne sceglie spesso due a squillo e a due pistoni (vedi le partiture delle sue sinfonie in *mi* ♭ e in *re* minore). Wagner fa lo stesso nel *Vascello fantasma* e nel *Tannhäuser.* Nelle opere seguenti però egli impiega esclusivamente i corni a macchina.

(Nota dell'Autore).

(2) Senza disconoscere l'importanza dell'applicazione dei pistoni, abbiamo già deplorato l'abbandono quasi assoluto del corno a squillo le cui note naturali sono innegabilmente migliori di quelle che si ottengono sul corno a macchina, sia per la prontezza come per l'intonazione e sopratutto per la qualità del timbro. Non ci si accusi ora di pedanteria se per la stessa ragione lamentiamo qui l'uso invalso in quasi tutte le orchestre di servirsi *esclusivamente* del corno a macchina in *fa*, rinunziando ai ritorti, i quali collo spostare la base della serie armonica naturale in ragione della tonalità principale del pezzo, mettono a disposizione dell'esecutore un maggior numero di suoni a vuoto tra le note sulle quali generalmente si aggira la parte del corno. Dato che la volontà del compositore fosse scrupolosamente rispettata dai suonatori d'orchestra, noi vorremmo vedere generalizzato l'impiego fatto dallo Schumann e dal Wagner di due corni naturali e di due corni a macchina (come avverte l'autore nella nota precedente), o almeno l'applicazione costante dei ritorti indicati nella partitura; ma pur troppo è necessario confessare che l'uso esclusivo del corno in *fa,* che pure riconosciamo per uno dei migliori in grazia dell'esser tagliato in una tonalità media, è talmente radicato e reso comune, che quasi tutti i moderni compositori si sono ridotti a scrivere addirittura per questo corno, senza aver riguardo al tuono su cui è basato il pezzo.

(Nota del Traduttore).

mente indicarle come tali. Wagner le distingueva così:

80. Era necessario di dare delle spiegazioni dettagliate sul meccanismo del corno, non essendovi in orchestra alcun altro strumento al quale, come a questo, sia facile pel principiante di assegnare una parte poco adatta, finchè egli non abbia capita perfettamente la natura di esso. Come strumento a solo il corno è di un carattere nobile e, più ancora, melanconico e fantasioso; e, a parte la questione di difficoltà, le melodie lente sono sempre quelle di maggior effetto. (Vedi es.: 20). Un bell'esempio di un *solo* di corno, ma troppo lungo per esser qui riportato, trovasi al principio del « *Notturno* » del *Sogno di una notte d'estate* di Mendelssohn. Si può impiegare il corno anche in passi più vivaci; citeremo qui soltanto il *solo* del corno nello scherzo della *Sinfonia Pastorale* e il Trio per tre corni dell'*Eroica*. Esso vien pure usato spesso per fanfare da caccia.

Esempio n.° 36: Haydn, *Le Stagioni.*

Qui i corni raddoppiati dagli oboi formano una combinazione che si riscontra di sovente. In tutti gli esempi riportati si trova che i corni sono scritti in qualcuna delle tonalità designate come le più favorevoli (§ 76); raramente s'incontra un passaggio importante affidato a loro in altre tonalità. Se si desse questo caso, il suonatore probabilmente sceglierebbe uno dei suoi ritorti favoriti e trasporrebbe il passo.

81. Si è già detto che dove sono impiegati quattro corni, generalmente si scelgono accoppiati nello stesso tuono. Nell'esempio che segue, n.° 37, vedesi invece che tre sono nel tuono del pezzo ed uno in quello della dominante. La ragione di ciò sta nell'armonia in cui predominano gli accordi della tonica. La parte del 4° corno illustra ancora ciò che abbiamo detto riguardo all'uso della chiave di basso nelle note gravi.

Esempio n.° 37: Meyerbeer, *Roberto il Diavolo.*

Raccomanderemo ugualmente allo scolare di analizzare il noto passaggio per quattro corni nell'Introduzione all'Overtura del *Freischütz* di Weber.

82. Quando vi sieno in orchestra due soli corni e si desideri una combinazione dello stesso genere, si

potrà sostituire coi fagotti, che si legano abbastanza bene coi corni.

Esempio n.° 38: Schubert, *Sinfonia* in *si* min.

In seguito alla simiglianza di timbro tra la voce dei fagotti e quella dei corni, i primi sono usati spesso a sostituire quest'ultimi nel ripieno dell'armonia per quelle note che non si possono praticare sul corno. Nella continuazione del passo riportato poco sopra (es. 37) dal *Roberto il diavolo*, i fagotti sono impiegati a questo scopo.

83. In unione agli altri strumenti di orchestra i corni si usano per riempire l'armonia. Essi si amalgamano coi clarinetti e colle note gravi del flauto, non meno bene che coi fagotti, mentre poi nel registro grave vengono spesso usati a rafforzare le note fondamentali della tonica o della dominante, come al principio del finale della *Sinfonia* in *re* maggiore di Haydn (n.° 2 Ed. di Breitkopf ed Härtel).

84. È assolutamente impossibile di indicare tutte o quasi tutte le combinazioni che si offrono al compositore cogli strumenti di cui abbiamo fatto cenno. Chiuderemo questo capitolo con alcuni brani tratti dalle opere dei grandi maestri, e, accennandone specialmente i punti caratteristici, lasceremo che lo scolare ne trovi da sè degli altri. Citiamo prima di tutto un esempio per strumenti a fiato soli.

Esempio n.° 39: Beethoven, 9ª *Sinfonia.*

Di questo passo abbiamo già fatto menzione un poco sopra (§ 57), citandolo come un esempio dell'impiego dell'oboe nella musica gaia. La distanza in cui le parti sono tenute, fa sì che la melodia principale del primo fagotto, a cui il solo dell'oboe serve di contrappunto, risalti più chiaramente. Lo scolare dovrebbe osservare che l'estensione limitata del corno a squillo è la causa del suo impiego a sostenere la dominante nel basso.

85. Nel seguente brano tratto dall'*Elisa* di Cherubini,

Esempio n.° 40:

incontriamo un esempio di armonia leggerissima, in grazia di cui le singole parti risaltano con una chiarezza più che comune. Il fagotto, come in questo esempio, viene spesso usato a rafforzare i violini all'ottava sotto:

ma generalmente è ad un solo fagotto che si assegna questa parte, e non a due come qui è stato fatto. L'oboe ugualmente raddoppia non di rado i violini all'ottava superiore (specialmente nelle partiture di Mozart).

86. Il seguente esempio è di una specie tutta diversa.

Esempio n.° 41: Mozart, *Sinfonia* in *re.*

Qui la melodia è affidata alla corda e le armonie di accompagnamento sono date agli strumenti a fiato. Spesso si trovano, come qui, delle note lunghe tenute dai corni nella parte centrale dell'armonia, le quali sono sempre di buon effetto.

87. L'ultimo brano che riportiamo è un importantissimo esempio sull'uso del Pizzicato degli strumenti a corda, come accompagnamento di una melodia eseguita da uno strumento a fiato.

Esempio n.° 42:

Auber, *Lestoçq*.

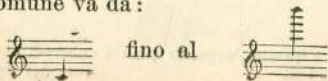
I violini, come pure le viole e i violoncelli (la parte di questi ultimi nella partitura è in una linea speciale), sono tutti all'unisono. Se questo passaggio fosse suonato coll'arco, esso molto probabilmente predominerebbe troppo. Lo scolare osserverà qui la maniera come sono trattati i corni nel modo minore, in cui le note chiuse vengono a bisogno molto più spesso che nel modo maggiore. Si osserverà pure che la peggior nota chiusa (il *la* ♭) è rafforzata dal 1° fagotto, mentre i due fagotti uniti insieme dànno un ripieno centrale di qualità omogenea, e rimediano al vuoto che si riscontrerebbe, se l'oboe fosse accompagnato dal solo pizzicato degli strumenti a corda. Si raccomanda perciò caldamente allo scolare di analizzare tali passi nelle opere dei grandi maestri, le quali, com'egli vedrà bene, confermano i precetti dati in questo capitolo, e spesso ancora riescono a completarli.

CAPITOLO IV

STRUMENTI A CORDA, A LEGNO E CORNI.

88. Se agli oboi ed ai fagotti aggiungiamo i clarinetti ed i flauti, avremo in tal modo completata l'intiera famiglia degli strumenti a legno che generalmente s'impiega nell'orchestra, ed aumentati considerevolmente i mezzi che stanno a nostra disposizione. Noi seguiremo qui lo stesso metodo usato nell'ultimo capitolo, trattando dapprima dell'estensione e del meccanismo di questi strumenti, per venir poi a parlare del modo di adoperarli in unione cogli altri.

89. Il *Flauto* (ted. *die Flöte,* franc. *Grande Flûte*). Questo strumento, privo di bocchino, vien sonato per mezzo di un buco che è praticato in uno dei suoi lati. Da questo il suo antico nome di *flauto traverso* (ted. *Querflöte*) che trovasi nelle partiture del secolo decorso, per distinguerlo dal *flauto a becco,* (cioè flauto con bocchino), ormai caduto in disuso. L'estensione del flauto comune va da:

fino al

con tutte le note cromatiche intermedie. Si può ottenere anche il *do* sovracuto

ma essendo questa nota malsicura, è meglio di evitarla scrivendo per orchestra, nello stesso modo che sarebbe bene di usar di rado anche il *si* e il *si* ♭ sovracuti. La musica per flauto si scrive sempre in chiave di violino.

90. La digitazione del flauto somiglia, se anche non è perfettamente la stessa, a quella dell'oboe, e i tuoni più facili sono per esso quelli che non hanno più di tre diesis o di tre bemolli. Su questo istrumento quasi tutti i trilli sono praticabili; fanno eccezione soltanto i seguenti:

e al di là del *do* diesis acuto questi due:

(1).

91. L'ottava più grave del flauto ha un suono dolce ma non robusto; mentre i suoni alti sono di un timbro assai penetrante. Per questa ragione esso viene usato quasi sempre per suonare in orchestra la parte

---

(1) Si osservi a questo proposito quanto abbiamo detto nella nota che fa seguito al § 56. (Nota del Traduttore).

più acuta, sebbene i suoni più gravi, se impiegati convenientemente e non sopraffatti da altri strumenti sieno di un grande effetto. Un bell'esempio dell'impiego del flauto su quasi tutta la sua estensione si trova nel brano seguente.

Esempio n.° 43: Weber, *Jubel*, Cantata.

Questo esempio serve ad illustrare ciò che è stato detto al paragrafo 27 sull'uso delle viole come basso

di armonia. Il passo che segue poi mostra l'effetto che si può ottenere dalle note gravi di due flauti che suonino all'unisono.

Esempio n.° 44:

Mendelssohn, *Sogno di una notte di estate.*

92. Tra tutti gli strumenti a fiato che s'impiegano nelle orchestre il flauto è il più svariato nelle sue applicazioni. Nei tuoni favorevoli si può eseguire su di esso con facilità qualunque passo rapido tanto legato che staccato. Quest'ultimo però è particolarmente più adatto pel flauto grazie alla possibilità di usare il doppio colpo di lingua; cioè a dire un rapido movimento di questa contro il palato, come se si volesse pronunziare rapidamente più volte di seguito la consonante **t**: per esempio: *t, t, t, t, t.* Una tal cosa è impossibile cogli strumenti che si suonano coll'ancia, perchè questa si trova in bocca: perciò uno staccato di una velocità più che mediocre sarebbe da evitarsi sia sull'oboe, come sul clarinetto e sul fagotto. Un prossimo esempio (Vedi esempio 56) dimostrerà quello che è praticabile su questi strumenti.

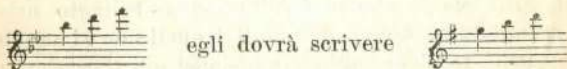
Lo scolare troverà nello Scherzo del *Sogno di una*

notte d'Estate nell'Overtura del *Guglielmo Tell*, e in quella della *Leonora* di Beethoven (numero 3) degli utili esempi di rapidi tratti *a solo* affidati al flauto, che gli raccomandiamo di studiare.

93. Oltre il flauto già menzionato, ve ne hanno anche altre specie che però differiscono soltanto nell'accordatura. Alcuni di questi i quali non si usano che nelle musiche militari, possiamo qui trascurarli; ma ve ne sono ancora due, di cui l'uno è adoperato più spesso e l'altro solamente qualche volta. Essi sono la *Terza di flauto* e l'*Ottavino*.

94. La terza di flauto o Terzino (ted. *Terz-flöte*) in *mi* ♭ prende il suo nome dall'esser *tagliato* una terza minore sopra il flauto comune, a cui è simile nella digitatura. La nota *do* vien presa come punto di partenza nella denominazione degli strumenti traspositori; e siccome la chiave che sul flauto dà il *do*, sulla terza il flauto darebbe il *mi* ♭, perciò quest'ultimo si chiama flauto in *mi* ♭. Alcune volte viene con poca esattezza chiamato *terza di flauto in fa*; una tale contraddizione deriva da ciò che mentre la scala naturale del flauto ordinario, (cioè a dire la scala che si ottiene coll'aprire per ordine i sei buchi dello strumento chiusi dai diti), è in *re*, la stessa scala sulla *terza di flauto* è in *fa*, perchè come abbiamo detto più sopra, le note della *terza di flauto* corrispondono una terza minore più alte. La denominazione *Flauto in mi* ♭, è non soltanto la più esatta, ma ancora da preferirsi all'altra.

95. Essendo la digitazione della terza di flauto identica a quella del flauto ordinario, esso viene per tal ragione trattato come uno strumento traspositore.

cioè a dire che le note scritte non corrispondono a quelle che si ottengono realmente; e siccome questo strumento trasponè una terza minore più alto, il compositore dovrà scrivere una terza sotto alle note che desidera. Se egli vuole dunque ottenere

e regolarsi ugualmente in ogni altro caso, naturalmente indicando sempre con precisione quando è che si deve impiegare la Terza di flauto. Venendo adoperati spesso nelle partiture moderne tre flauti ordinarii, lo scolare troverà qualche volta Flauto terzo (3.° flauto). Una occhiata agli accidenti della chiave basterà però a mostrargli subito di che cosa si tratta.

96. La Terza di flauto viene adoperata raramente nell'orchestra; essa è utilizzata qualche volta soltanto se il compositore vuol dare al flauto un passo la cui esecuzione sarebbe difficile sul flauto ordinario. Nella seconda parte del suo *Crociato*, il Gade desidera che il passo seguente venga suonato dai flauti.

Esempio n.° 45:

Essendo il *fa* diesis maggiore una delle tonalità più difficili per questo strumento specialmente in un

movimento rapido (♩ = 116), l'esecuzione di un tal passo, tranne avendo un sonatore di primo ordine, sarebbe assai malsicura. Per questo Gade adopra nella sua partitura due *Terze di flauto*, e questo brano risulta così come si vede appresso, scritto in una forma facilissima ad eseguirsi.

Esempio n.° 46:

Un altro esempio dell'impiego della Terza di flauto in un passo a solo, trovasi nel primo periodo della Sinfonia di Spohr « *Die Weihe der Töne* ».

97. L'*ottavino*, o *Flauto piccolo*, (ted. *Kleine Flöte*, franc. *Petit Flûte*) è usato molto più spesso della terza di flauto di cui abbiamo ora trattato. Esso trovasi un'ottava più alto del flauto comune e da questo trae il suo nome italiano di Ottavino. La sua estensione come la sua digitazione sono le stesse del flauto ordinario, (naturalmente trasposto di un'ottava), salvo che gli ottavini raramente hanno le chiavi del *do* e del *do* diesis bassi. Non si deve dimenticare inoltre che le note acute non sono soltanto stridenti, ma anche di una difficoltà straordinaria; per la qual cosa si consiglia allo scolare nell'usare questo strumento, di non oltrepassare questa estensione:

che corrisponde alla seguente:

La parte dell'ottavino si scrive sempre un'ottava sotto a quello che risulta in suoni reali. Le note dell'ottava più bassa sono deboli e vengono preferibilmente rimpiazzate dalla 2ª ottava del flauto comune, mentre le note al di là del

sono talmente aspre che è necessario di adoperarle con molta prudenza.

98. Se in una partitura s'introduce l'ottavino, il più delle volte, oltre a questo, non si adopera che un solo flauto, facendo suonare l'ottavino al secondo flautista, che in generale nelle nostre orchestre è abituato a sonare questo strumento ([1]).

Alcuni compositori scrivono per due flauti comuni e per un ottavino: (per es.: Mendelssohn nella *Val-*

([1]) Più spesso ancora si usa, quando il genere di composizione lo permette di far suonare alternativamente dal 2° flautista la parte del secondo flauto o dell'ottavino a seconda del bisogno. Per ottenere ciò basta lasciare un piccolo riposo di 4 o 8 battute, (essendo questo relativo al movimento del pezzo), per cambiare lo strumento, avvisando il suonatore colle parole: Prendi flauto o Prendi ottavino.

(Nota del Traduttore).

purgisnacht; Auber nella *Muta di Portici;* Meyerbeer negli *Ugonotti*), mentre qualche volta, ma di rado, sono usati due ottavini invece dei due flauti, come nell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck (coro degli Sciti) e nel *Freischütz* di Weber (brindisi di Gaspero) [1].

99. Comunemente l'ottavino viene usato a raddoppiare la melodia all'ottava più alta nei *Tutti*, sebbene qualche volta abbia anche una parte indipendente; come in alcuni punti del finale della *Sinfonia* in *do* minore di Beethoven, che lo scolare dovrebbe studiare, e alla fine dell'Overtura di *Egmont* dove le note degli ottavini

sono accoppiate col miglior effetto possibile alle fanfare delle trombe e dei corni. Questo strumento può esser molto utile anche nel *p*, come per esempio al principio della marcia turca delle *Rovine di Atene* di Beethoven, dove rafforza l'oboe all'ottava superiore. A causa della sua straordinaria estensione nell'acuto, l'ottavino può adoperarsi ancora per continuare una melodia che oltrepassi i limiti di tutti gli altri strumenti, come nell'esempio seguente [2].

---

(1) Un esempio più moderno e non meno caratteristico ce lo porge il Bizet nella introduzione al Coro dei Monelli della *Carmen*.
(Nota del Traduttore).

(2) A proposito della divisione di una melodia fra diversi strumenti come si osserva all'esempio 47, stimiamo opportuno di far notare che allo scopo di attenuare la differenza di timbro che risulta nel passaggio della frase da uno strumento ad un altro, è necessario ope-

rare questo congiungimento nel punto in cui i timbri dei due strumenti hanno qualche cosa di più comune in relazione coll'altezza del loro registro, trasponendo anche, se fa bisogno, il passo in questione di un'ottava sopra o di una sotto. Riguardo al frazionamento delle frasi, rimandiamo lo scolare alla nota aggiunta dopo il § 44 la quale si attaglia perfettamente anche a questo caso. (Nota del Trad.).

100. L'ottavino è uno strumento che usato con poco criterio può dare facilmente alla musica un carattere banale. È per questo da consigliarsi allo scolare di non adoperarlo troppo di sovente. Per effetti ordinarii trovasi più pratico l'uso di due flauti.

101. Il *Clarinetto* (ted. *die clarinette,* franc. *la clarinette*). Questo strumento introdotto a far parte dell'orchestra, più tardi di qualcun altro dei già menzionati, è il più importante e, sotto ogni rapporto, il più utile fra tutti gli strumenti della famiglia dei legni. Viene suonato con una cosidetta *ancia* che dà un suono più pieno e più dolce di quello dato dal bocchino di canna adoperato per l'oboe e pel fagotto. L'estensione di questo strumento va dal

e contiene tutta la scala cromatica. Le note più acute sono però non solo difficilissime ad ottenersi, ma anche così aspre e stridenti, che praticamente non si usano; mentre per musica di orchestra non si oltrepassa il

sebbene qualche volta s'incontrino nelle opere dei grandi maestri dei passi di *solo* con note più acute. (Vedi l'ultima nota del Trio nel *Minuetto* dell' 8ª Sinfonia di Beethoven).

La musica pel clarinetto è sempre scritta in chiave di violino,

102. La digitazione del clarinetto differisce molto da quella del flauto, dell'oboe e del fagotto, e, sotto tutti i rapporti, è meglio nei passi di agilità di evitare i tuoni che hanno più di due diesis o due bemolli alla chiave. Dentro questi limiti ogni passo formato o dalla scala o da qualunque diversa specie di arpeggio (vedi per un esempio il § 57) è facile e di buon effetto. Tutti i trilli compresi tra:

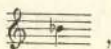
sono praticabili sul clarinetto, eccettuati i seguenti:

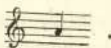
si evitino però quelli che portano due diesis o due b, perchè, se anche possibili, pure sono sempre difficili. Qualunque passo in un tuono che abbia quattro o cinque diesis o bemolli, fosse pure il più semplice possibile, è sempre assai difficile. È in conseguenza di ciò che si hanno dei clarinetti tagliati in diversi toni. Quelli usati comunemente in orchestra sono i tre seguenti: il clarinetto in *do,* quello in *si* b e l'altro in *la.* Havvi ancora il clarinetto in *mi* b, ma l'uso di quest'ultimo si limita quasi esclusivamente alle bande militari [1].

---

[1] Si trovano qualche volta anche dei piccoli clarinetti in *re* e in *fa*. Nell'ultima scena delle *Walküre*, il Wagner usa un clarinetto in *re*.

103. La digitatura sui diversi clarinetti è sempre esattamente la stessa; ma siccome la lunghezza del tubo di risonanza è differente, così vien cambiato anche il suono prodotto da una data chiave, a seconda del clarinetto che si suona. Per il clarinetto in *do* le note si scrivono secondo i suoni reali, cioè a dire come per uno strumento *non traspositore,* e se il sonatore tocca la chiave di *do*, otterrà appunto un *do*. Sul clarinetto in *si* ♭ colla stessa chiave si otterrà un

,

e sul clarinetto in *la* un

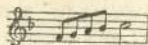
.

Così succede con tutte le altre note. Un brano di scala come il seguente,

---

Non si può qui trascurare di far menzione di una particolarità sul modo di scrivere. Alcuni compositori seguono le note più gravi (chiamate note chalumeau) un'ottava sopra quelle a cui corrispondono e le indicano così: *Chal.* Esempio:

che conseguentemente corrisponderanno a

questo sistema però non è da raccomandarsi.

(Nota dell'Autore).

sul clarinetto in *do* corrisponderebbe a come è scritto; sul clarinetto in *si* ♭ sarebbe un tono sotto:

e sul clarinetto in *la* risulterebbe una terza minore più basso:

104. Il vantaggio dell'impiego dei diversi clarinetti è perciò evidente. Colla scelta di uno strumento adatto, è sempre possibile, eccettuate certe tonalità che sono tutt'altro che comuni, di evitare l'uso di più di due diesis o bemolli. La seguente tabella servirà a chiarire la cosa.

TONALITÀ	EFFETTO		
	Clarinetto in *do*	Clarinetto in *si* ♭	Clarinetto in *la*
do maggiore	come è scritto	*si* ♭ maggiore	*la* maggiore
la minore		*sol* minore	*fa* diesis minore
sol maggiore		*fa* maggiore	*mi* maggiore
mi minore		*re* minore.	*do* diesis minore
fa maggiore		*mi* ♭ maggiore	*re* maggiore
re minore		*do* minore	*si* minore.

TONALITÀ	EFFETTO		
	Clarinetto in *do*	Clarinetto in *si* ♭	Clarinetto in *la*
si ♭ maggiore	come è scritto	*la* ♭ maggiore	*sol* maggiore
sol minore		*fa* minore	*mi* minore
re maggiore		*do* maggiore	*si* maggiore
si minore		*la* minore	*sol* diesis minore
mi ♭ maggiore		*re* ♭ maggiore	*do* maggiore
do minore		*si* ♭ minore	*la* minore
la maggiore		*sol* maggiore	*fa* diesis maggiore
fa diesis minore		*mi* minore	*re* diesis minore.

Studiando questa tabella, lo scolare vedrà che in tutti i tuoni che sono più comunemente in uso è possibile con una scelta giudiziosa del clarinetto, di evitare troppi diesis come troppi bemolli. Ma questo non è il solo punto su cui bisogna fare attenzione. Nel tono di *fa*, per es., si potrebbe scrivere sia pel clarinetto in *do* come per quello in *si* ♭: quale dunque si dovrà preferire? Nello stesso modo per un pezzo in tono di *sol* si potrà usare il clarinetto in *do* (scrivendo in *sol*) o il clarinetto in *si* ♭ (scrivendo in *la* maggiore) o il clarinetto in *la* (scrivendo in *si* ♭); onde vien fatto di domandarsi per quale clarinetto uno si deve decidere.

105. Ciò conduce a parlare di un'altra particolarità di cui finora non abbiamo fatto menzione; del fatto cioè che ogni clarinetto possiede un carattere

di timbro speciale. Il timbro del clarinetto in *do*, particolarmente nel registro medio e grave, è piuttosto duro e poco simpatico, [1] e per tal ragione molti sonatori non lo adoprano affatto e preferiscono di trasporre sul clarinetto in *la* o in *si* ♭ la musica scritta per quel clarinetto.

Il clarinetto in *si* ♭ ha maggior pienezza di timbro ed è generalmente adoperato per gli *assolo*, sebbene Mozart abbia scritto tanto il suo quintetto per clarinetti, come il suo concerto per clarinetto, per un clarinetto in *la*. Il timbro di quest'ultimo è un po' meno brillante di quello del clarinetto in *si* ♭, ma gli si accosta assai per molti riguardi.

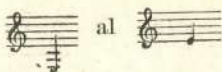
106. Se lo scolare, avendo presenti alla mente queste particolarità, si riporta alla tabella del § 104, egli vedrà che la soluzione del quesito sulla scelta del clarinetto dipende in gran parte dal carattere della composizione; e in un lavoro lungo dipende ancora dalla specie dello strumento che è stato adoperato in principio. Difatti nel finale del *Concerto* in *sol* minore di Mendelssohn, che è in *sol* maggiore, vengono adoperati i clarinetti in *si* ♭ con tre diesis in chiave, non solo perchè, essendo il pezzo di genere assai brillante, essi convengono benissimo a questo carattere, ma anche perchè sono già stati usati nei *tempi* antecedenti; nel finale del concerto in *re* minore dello stesso autore invece, sebbene nell'andante sieno stati impiegati i clarinetti in *si* ♭, vengono

---

(1) Nel registro acuto poi è stridulo e tiene del banale.

(Nota del Traduttore).

adoperati i clarinetti in *la* maggiore nella tonalità di *re* maggiore, poichè la leggiera differenza di vivacità nel timbro è più che compensata dalla maggiore facilità di esecuzione. (1) (2)

107. Il timbro del clarinetto differisce considerevolmente nei diversi registri dell'estensione. L'ottava inferiore (chalumeau, vedi § 102) dal

ha un suono assai rotondo ed è molto adatta alle note tenute ed agli arpeggi. Come un buono esempio della prima applicazione, lo scolare studi l'introduzione dell'Overtura del *Freischütz*, cominciando dalla

---

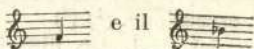
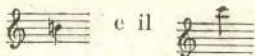
(1) È necessario che lo scolare sappia che in alcune partiture dell'antica scuola francese, come in Cherubini, Mèhul e Spontini, i clarinetti sono trattati come strumenti *non traspositori*, onde le note scritte corrispondono ai suoni reali e la trasposizione è affidata al suonatore. Questo sistema è ora affatto abbandonato.

(Nota dell'Autore).

(2) Dobbiamo qui nuovamente levar la voce per biasimare un'altra abitudine che potrà presentare forse una qualche comodità, ma che è sicuramente contraria a certi principii estetici e che non fa fede della scrupolosità artistica dei nostri suonatori. Come già abbiamo visto pel corno, così pel clarinetto, in quasi tutte le nostre orchestre è invalso l'uso di servirsi quasi esclusivamente di quello in *si* ♭, traspónendo i passi per gli altri due clarinetti, e trascurando le intime ragioni che hanno fatto scegliere al compositore un clarinetto piuttosto che un altro. È inutile dire che adoperando in tal guisa, certe finezze caratteristiche dovute al timbro più dolce, più chiaro o più cupo dello strumento sono irremissibilmente perdute.

(Nota del Traduttore).

25ª battuta: della seconda poi daremo un esempio più tardi (Es. 53). Le note comprese tra il

e il

sono le più deboli dello strumento; quelle tra il

sono piene e pastose, somiglianti in qualche cosa ai suoni del flauto, ma più rotonde di questi; mentre l'ottava superiore aspra e stridente, dovrebbe essere adoperata soltanto di rado.

108. Tra tutti gli strumenti a fiato della famiglia dei *legni*, il clarinetto possiede la più grande facilità di modificare la forza del suono. I *crescendo* e i *diminuendo* vi si rendono più facilmente che sul flauto, sull'oboe e sul fagotto: mentre un buon suonatore può ottenere i più belli effetti nel *pianissimo*. Oltre a ciò il clarinetto, come istrumento a solo, è suscettibile dei più variati modi di accento. Una tal cosa risulterà dai seguenti esempi, i quali a bella posta sono stati scelti in modo che, nonostante sieno diversi tra loro per quanto è possibile, pure sono tutti ugualmente adatti alla natura dello strumento.

Esempio n.° 48:

Weber, Overtura dell'*Oberon*.

Allegro con fuoco. Solo.

Clarinetto in *la*

Violino 2.

Viola.

Violonc. e Basso.

Celli.

Esempio n.° 49:

Schubert, *Rosmunda*. Coro di pastori.

Esempio n.º 50:

Mendelssohn, *Sinfonia* in *la*.

Allegro vivacissimo.

Clarinetto in *la*.

Violino 1.
Violino 2.

Bassi.

ppp pp

Lo scolare studierà inoltre i soli per clarinetto nell'allegro dell'Overtura del *Freischütz* e nel *Lento* delle sinfonie in *si* ♭ maggiore e in *la* maggiore di Beethoven.

109. Un'orchestra formata dagli strumenti chefinora abbiamo conosciuti, cioè strumenti a corda, flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni, si chiama in generale *piccola orchestra*. Con essi è possibile di ottenere un numero infinito di combinazioni: ed alcune delle più stupende composizioni musicali che sieno state mai scritte, sono strumentate soltanto con questi. Per avere una prova degli effetti che si possono raggiungere, lo scolare potrà consultare la *Sinfonia* in *sol* minore di Mozart e i due primi tempi della *Sinfonia Pastorale* di Beethoven. Anche per opere vocali di maggior mole questa forza strumentale è stata talvolta giudicata sufficiente. Boieldieu, uno degli insigni maestri dell'istrumentazione, ha orchestrato tutta la sua opera *Il nuovo signor del villaggio* con questa piccola orchestra; e nelle opere di Mozart sebbene talora si trovino le trombe e i timpani nei finali e nelle overture e qualche volta anche in un'aria, questo fatto può dirsi un'eccezione, e l'uso della piccola orchestra una regola, un accrescimento nel numero degli strumenti e specialmente nella sonorità, non produce sempre un accrescimento di effetti, e lo scolare dovrebbe studiarsi piuttosto di combinar bene pochi strumenti, che di porre la sua ambizione nel lavorare colle grandi masse.

110. Noi daremo ora alcuni esempi di combinazioni per piccola orchestra, e mostreremo allo scolare alcuni espedienti che stanno a sua disposizione. L'analizzare le partiture gliene offrirà poi altri innumerevoli. Il nostro primo esempio è per soli strumenti a fiato.

Esempio n.º 51:

Quando gli oboi, i clarinetti e fagotti suonano insieme, come nel brano suesposto, l'oboe ha in generale la parte acuta e il clarinetto quella centrale. Questa disposizione può naturalmente esser cambiata, dipendendo ciò dall'effetto voluto. Se nel passo che

abbiamo riportato, la melodia fosse stata affidata ai clarinetti, sarebbe convenuta bene tanto a questi come agli oboi; ma se la parte che hanno qui i clarinetti fosse suonata dagli oboi, essa avrebbe predominato di troppo.

111. Il prossimo esempio che diamo,

Esempio n.º 52:

Haydn, *Sinfonia* in *sol.*

non abbisogna di alcuna spiegazione. È un esempio che s'incontra spessissimo in Mozart e in Haydn; la melodia dei violini viene raddoppiata all'ottava sopra dai flauti e a quella sotto dai fagotti. Si osserva spesso anche un effetto simile quando la melodia nel centro invece che ai violini è affidata all'oboe e al clarinetto.

112. Nel brano seguente i corni e i fagotti sono scritti nello stesso rigo per risparmio di spazio, e la parte del corno, onde evitare delle confusioni, è scritta per questo coi suoni reali. Sarà facile allo scolare di riscrivere i corni ed i fagotti nella loro vera ortografia. Questo passo illustra molti punti; esso ci offre un *solo* di grande effetto pel primo clarinetto, che è accompagnato dal secondo con un arpeggio di un effetto non minore; vediamo poi come il flauto ripeta nella quarta e nell'ottava battuta il disegno del clarinetto col suo timbro somigliante ma più debole, mentre i fagotti e i corni imitano gli accordi degli strumenti ad arco.

Esempio n.º 53:

Mozart, *Sinfonia* in *mi* bemolle.

113. Il prossimo esempio servirà a mostrare come si possa ottenere un grande effetto coi mezzi più semplici possibili.

Esempio n.° 54 :

Méhul, «*Giuseppe*».

Allegro moderato.

Flauto.

Oboi.

Clarinetti in *do*.

Fagotti. Corni a *do*

Cor.

Fag.

Viol. 1, 2.

Viola. Bassi.

Tutto il brano precedente consiste in due accordi su una corona.

È un semplice *decrescendo*. Pochissimi strumenti sono adoperati allo stesso tempo e la partitura è piena più di segni di aspetto che di altro; eppure l'effetto ne è incantevole. Lo scolare dovrebbe esaminare attentamente questo punto e osservare in qual modo meraviglioso sieno stati operati i cambiamenti di colorito.

Questo passo illustra benissimo ciò che è stato detto alla fine del § 109.

Esempio n.° 55: (1) Mendelssohn, « *Lobgesang* ».

(*Segue a pag. 110 l'Es. n. 55.*)

114. L'esempio numero 55 ci presenta una nuova combinazione. Si osservi prima gli effetti delle note gravi e piene dei clarinetti all' unisono; poi l' accom-

---

(1) Per i corni in *si* b s'intende sempre in *si* b basso; se si vogliono quelli in *si* b alto bisogna che sia specificato. Questa osservazione vale pure per corni in *si naturale*; pei corni in *la* invece succede il contrario. (Nota dell'Autore).

pagnamento degli strumenti a corda e di quelli a legno, come si avvicendano ogni mezza battuta, e si rifletta con che precisione è combinato l'amalgama degli strumenti. Le note gravi dei flauti si accoppiano bene coi corni e colle note centrali dei fagotti; se questi ultimi fossero stati scritti più bassi, il loro timbro più pieno non si sarebbe fuso bene coi flauti ma piuttosto coi clarinetti, togliendo un poco di chiarezza alla melodia. Lo scolare non dovrà lasciare di osservare il *grido* degli oboi i quali sono scritti al *di sopra* dei flauti, invece che *sotto* come si fa comunemente. Gli accompagnamenti pizzicati nell'a solo

di uno strumento a fiato, come verso la fine di questo brano, sono sempre di molto effetto.

115. L'ultimo esempio qui riportato,

Esempio n.° 56: Mendelssohn, *Sinfonia* in *la* magg.

ci mostra una melodia eseguita in ottava dai violini (confronta l'es. 41) che viene accompagnata da accordi veloci ribattuti dai legni. È probabile che sia stato Beethoven a scoprire pel primo questa combinazione, (vedi il principio dell'Allegretto nell'*ottava Sinfonia*): ma Mendelssohn l'ha impiegata sistematicamente, e, si può dire, con migliore effetto. Lo scolare osserverà che in questo esempio non vi entrano gli oboi. Col lasciarli da parte, Mendelssohn ha dato una prova della sua abituale e mai sbagliata perspicacia. I flauti, i clarinetti, i fagotti e i corni, formano un corpo di timbro quasi omogeneo, mentre i suoni aspri e taglienti dell'oboe avrebbero immediatamente distrutto questo equilibrio. Questo brano dimostra anche approssimativamente i limiti dentro i quali si possono praticare le note ribattute per gli strumenti ad ancia (vedi § 92). Come chiusa diremo ciò che abbiamo detto alla fine dell'ultimo capitolo, che lo scolare cioè da sè stesso analizzi dei brani, traendone da questi delle regole generali, nello stesso modo che noi abbiamo tentato di fare per lui negli esempi riportati.

CAPITOLO V

LA GRANDE ORCHESTRA.

116. Dei tre gruppi strumentali, strumenti a corda a legno e a ottone di cui si compone la grande orchestra, lo scolare si è ormai resi famigliari i primi due ed ha imparato anche come bisogna scrivere pei corni, i quali pel modo come vengono impiegati, possono essere classificati più nel secondo gruppo che nel terzo. Questo capitolo tratta perciò degli altri strumenti a ottone e degli strumenti a percossa.

Gli strumenti di queste due ultime specie comunemente adoperati nella orchestra moderna sono i seguenti:

1.° Strumenti a ottone	Trombe Corni a pistoni (o cornette) Tromboni Tuba (o Bass Tuba)
2.° Strumenti a percossa	Timpani Gran cassa Piatti Triangolo.

117. Gli strumenti a ottone, sia come gruppo indipendente, sia in unione agli strumenti a corda ed a quelli a legno, non solo dànno un nuovo colorito all'orchestra, ma rafforzano anche le sua sonorità.

L'usarli frequentemente, se non sono trattati con molta avvedutezza, conduce con facilità a produrre un effetto di strepito; e non vi è nell'orchestra alcun altro gruppo che induca così facilmente lo scolare ad abusarne. Eppure questi strumenti, dato che sieno impiegati convenientemente e con criterio, aggiungono all'intiera massa strumentale una tale ricchezza che non può ottenersi in alcun altro modo. Egli è perciò della più grande importanza che lo scolare impari a scrivere in modo da ottenere in essi il maggiore effetto possibile.

118. I soli strumenti tra quelli menzionati al § 116 che comunemente si riscontrano in Mozart e Haydn, sono le *trombe* e i *timpani*. Lo stesso Beethoven ricorre ai tromboni soltanto con gran parsimonia. Parleremo per questo da principio delle trombe e dei timpani, lasciando a più tardi di trattare dei tromboni e degli altri strumenti a percossa.

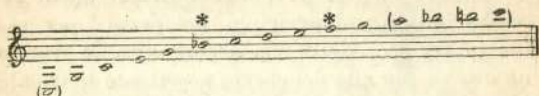
119. La *tromba* (ted. *die Trompete,* franc., *trompette*). Di questo strumento, come del corno, ve ne sono due specie: la *tromba a squillo* e la *tromba cromatica* ossia la *tromba a macchina.* [1]

Nella prima, la serie armonica dei suoni naturali si ottiene colla diversità di forza dell'aria spinta nella

[1] Oppure *Clarino* denominazione che trovasi nelle partiture più antiche.

(Nota dell'Autore).

canna dello strumento, cioè colla diversa *imboccatura*. La serie dei suoni naturali è quella stessa del corno.

Esempio n.º 57:

(Confronta coll'es. 33.) Di queste note il *do* profondo è usato assai raramente a cagione della cattiva qualità del suo suono.

Un esempio della sua applicazione trovasi alla fine del Coro " *O Sinai* ,, nell'*Atalia* di Mendelssohn. Le note segnate da un * sono un poco stonate, dacchè il *si* ♭ è un po' troppo basso, difetto che facilmente si corregge per parte del sonatore, col dare un poco più di forza, ma che impedisce per conseguenza di suonare *piano* questa nota; il *fa* invece è un po' crescente e nella tromba a squillo dovrebbesi usare soltanto come nota di passaggio tra il *mi* ed il *sol:*

Le ultime quattro note sono difficilissime e nei tuoni acuti assolutamente impossibili. Lo scolare farà bene a non far salire la parte della tromba al di là del:

120. I tuoni in cui sono tagliate le trombe non sono così numerosi come quelli del corno. Generalmente si adoperano le trombe in *fa,* in *mi,* in *mi* ♭,

in *re*, in *do*, in *si* ♭, e di rado in *la*. La parte della tromba vien sempre scritta in *do* maggiore, [1] e ciò appunto per la stessa ragione esposta a proposito del corno al § 67, mentre il vero tuono viene anche per la tromba indicato al principio del pezzo: per es., tromba in *re*, ecc. Nella sua accordatura la tromba sta un'ottava più alta del corno, eccettuate le trombe in *si* ♭ e le trombe in *la* che corrispondono coi corni in *si* ♭ alto ed in *la* alto.

Il prospetto delle trombe nelle loro diverse tonalità e colle trasposizioni che loro son proprie, risulta perciò in questo modo:

La tromba:

in *fa*	traspone	una	quarta	giusta	sopra
in *mi*	»	»	terza	magg.	»
in *mi* ♭	»	»	»	minore	»
in *re*	»	»	seconda	magg.	»
in *do*	corrisponde a come è scritto				
in *si* ♭	traspone	una	seconda	magg.	sotto
in *la*	»	»	terza	minore	»

Per mezzo di un pezzo di ricambio più lungo aggiunto alla canna, si possono anche ottenere delle

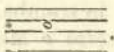
---

[1] Händel però che adopera soltanto le trombe in *do* e in *re*, scrisse sempre nelle sue partiture le note corrispondenti ai suoni reali.

(Nota dell'Autore).

trombe in *mi* ♭ e in *si* (vedi § 68) ma queste sono usate raramente.

121. Ho ripetuto anche per le trombe ciò che è stato detto al paragrafo 71 sulla necessità di scrivere diversamente pel primo e pel secondo corno, dacchè il modo di suonare è uguale in questi due strumenti, sebbene la imboccatura sia differente. Non si dimentichi però che la tromba non ha note chiuse perchè avendo la canna dritta non si può introdurre la mano nella campana. (1)

122. I passi di *piano* o di *pianissimo* sulla tromba sono praticabili e di grande effetto, ma bisogna che non sieno scritti troppo alti, perchè la spinta del fiato necessario per le note acute sforza il suono e rende impossibile il piano. Accade di rado che le note suonate delicatamente (2) oltrepassino il

123. Nelle partiture di Bach e di Händel si riscontrano spesso dei passi per tromba straordinariamente acuti. Bach scrive spesso un

(1) Il Berlioz nel suo metodo d'istrumentazione parla di qualche suonatore che riusciva a trarre dalla tromba alcuni suoni chiusi nel medesimo modo che si pratica sul corno; ma egli stesso sconsiglia di adoperarli perchè malsicuri e di qualità cattiva.

(Nota del Traduttore).

(2) Un esempio di applicazione di un effetto straordinario del pianissimo sulla tromba, ce lo dà l'*Andante con moto* della Sinfonia in *do* maggiore di Schubert.

(Nota dell'Autore).

per la prima tromba anche un

Coi bocchini che sono in uso oggigiorno questi passi non si possono eseguire, e se il suonatore si procacciasse un bocchino col quale gli fosse possibile di suonare la parte di Bach tal quale come è scritta, egli rinunzierebbe alla possibilità di ottenere le note gravi.

124. Se vi è bisogno di trombe in un tono per il quale non esiste il pezzo di ricambio, per esempio per il *sol* maggiore, (alcune trombe hanno questo ritorto in *sol* ma esso non viene usato nella musica orchestrale), se ne sceglieranno altre nella tonalità più vicina possibile. In *sol* maggiore sarebbe usata molto probabilmente la tromba in *do* (Beethoven, Finale del primo Concerto e Marcia Trionfale del *Re Stefano*). Questa tromba sarà preferita a quella in *re*, perchè può dare tanto la tonica come la dominante del tono:

mentre dalla tromba in *re* non si può ottenere che un solo *sol*:

e questo ancora di cattiva intonazione. Inoltre nel tono di *la* si usano più spesso le trombe in *re* che quelle in *la*, perchè hanno miglior suono. (Beethoven, *Sinfonia* in *la* e Mendelssohn, *Sinfonia* in *la* maggiore). Qualche volta per effetti speciali si sceglie una tonalità più lontana. Nel coro: “ *Non temere* ,,

dell'Elia, Mendelssohn scrive le sue trombe in *re* a causa di questo passo:

che nel pezzo ha una parte così saliente. (Vedi anche la stretta del concerto in *sol* minore di Mendelssohn). Nei toni minori le trombe sono scritte qualche volta nel tono maggiore della stessa tonica, (Beethoven, Sinfonia in *do* minore, primo tempo: Nona Sinfonia, primo tempo, e Mozart, Concerto in *re* minore); qualche volta nel tuono relativamente maggiore (Schumann, Concerto in *la* minore, Mendelssohn, Sinfonia in *la* minore, Finale); certe volte in qualche tonalità assai vicina; esempio Mendelssohn, Sinfonia in *la* minore, primo tempo (trombe in *re*): Concerto in *sol* minore, primo tempo (trombe in *re*). Lo scolare per ben regolarsi deve osservare quali sono le note della scala di cui egli maggiormente vuole trar profitto.

125. Il timbro della tromba è assai squillante, e penetrante in un modo tutto speciale; una sola sua nota si fa sentir facilmente a traverso l'intera massa degli strumenti a corda e a fiato. I maestri antichi l'adoperavano perciò con un intento ritmico e spesso ancora, per marcare il tempo forte della battuta.

Qualunque partitura di Haydn, Mozart e Beethoven starà subito a provare quello che si è detto, sebbene qualche volta, come nel *Lento* della Sinfonia in *do* minore di Beethoven e nel finale della sua nona Sinfonia, si trovi assegnata alle trombe una parte più importante. I compositori moderni affidano più di

frequente dei passi melodici a questo strumento, come per esempio:

Esempio n.° 58.

126. La tromba viene spesso usata nelle fanfare, come nel notissimo squillo di tromba dietro le scene dell'Overtura di *Leonora*, nell'Overtura del *Fra Diavolo*, e nella Marcia del *Tannhäuser* dove sono adoperate tre trombe. Il numero più usuale è di due, sebbene tre non sieno per questo infrequenti a trovarsi, (Mendelssohn, Overtura della *Calma del mare* e del *Glückliche Fahrt*, la Marcia di *Nozze* del *Sogno di una notte d'Estate*, ecc.

127. La tromba a macchina ha con quella a squillo la stessa parentela che corre tra il corno a macchina e quello a squillo. Il meccanismo e l'azione delle valvole sono stati già spiegati al § 77 ; è necessario dunque soltanto di fare osservare che la tromba a macchina possiede, come il corno a macchina, una scala cromatica completa, e che molti dei compositori scrivono esclusivamente per questa. (1) Alcuni sonatori adoprano una tromba a tiro in cui le note cromatiche si ottengono coll'allungamento della canna, come succede nel trombone (vedi § 143). Nello scrivere non è necessario di fare attenzione alle diverse specie di meccanismo. (2)

128. In molte orchestre non si trovano affatto le trombe ; ma le parti scritte per questo strumento sono eseguite da *Cornette a Pistoni*.

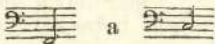
Avendo questo strumento un suono *difettoso* e as-

---

(1) In Italia si usa esclusivamente la tromba a macchina, e, come pel corno, quasi sempre quella in *fa*. La stessa cosa succede in Francia. (Nota del Traduttore).

(2) In alcune partiture moderne, per esempio come gli Ugonotti, si osservano quattro trombe, 2 a squillo e 2 a macchina. (Nota dell'Autore).

sai ignobile, questo cambiamento è perciò da evitarsi per quanto è possibile. ([1])

129. 2. I *timpani* (ted. *Pauken*, franc. *timbales*). Fra gli istrumenti a percossa essi non solo sono i più frequentemente usati, ma anche i più importanti di tutti. Essi vengono accordati per mezzo di chiavi applicate in giro sull'orlo dello strumento. In orchestra se ne trovano generalmente due (§ 137), che sono di differente grandezza. Il più grande ha un'estensione da

ed il più piccolo da

a

La parte dei timpani è sempre scritta in chiave di basso.

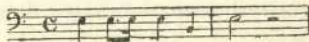
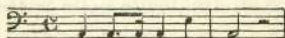
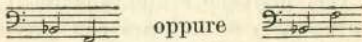
130. Si usava dapprima di indicare sempre pei timpani la tonica e la dominante del tono di quel pezzo in cui dovevano essere adoperati e di trattarli come strumenti traspositori, scrivendo immutabilmente *do*

([1]) Anche il Berlioz ed il Gevaert si accordano a qualificare il suono della cornetta assai meno dignitoso di quello della tromba, ma il primo dice che se ne può trarre un buono effetto se le sia affidata una melodia di movimento largo e d' incontestabile nobiltà, (vedasi il terzetto finale del Roberto il Diavolo); ed il secondo nota che potrebbe essere adatta a colorire delle scene popolari, come ha fatto Il Gounod nella Kermesse del Fausto, oltre a che è suscettibile di nobilitarsi un poco coll'accoppiarla ai tromboni, come nella scena della prigione del Fausto (atto V) e nella marcia dell'Africana, dell'atto IV. Ad ogni modo questo strumento che in Francia e nel Belgio spesso si vede impiegato oltre le due trombe, in Italia, fuori delle bande militari, è pochissimo usato.

(Nota del Traduttore).

e *sol* e segnando in conseguenza al principio del pezzo l'accordatura in questo modo:

Timpani in *mi, si*

ciò che corrispondeva nell'effetto a:

Questo sistema però dava luogo ad alcuni malintesi. Per esempio nel tono di *la*, siccome il *la* alto non esiste nel timpano piccolo, era necessario di ottenerlo da quello più grande e nel passo surriferito, se fossero stati indicati Timpani in *la* e *mi* le note da suonarsi sarebbero state:

In conseguenza il sonatore quando trovava scritte le note più alte, doveva suonare le più basse e viceversa, ciò che talvolta dava luogo a confusione. Oltre a ciò i timpani in *si* ♭ e *fa*, presentavano una doppia interpretazione, perchè il sonatore poteva accordarli in:

la qual cosa succedeva anche coi timpani in *fa* e *do*. L'uso moderno è quello di scrivere le note reali e questo, tanto più è necessario in quanto che, come vedremo in seguito, l'accordatura dei timpani non è più limitata alla tonica e alla dominante. Devesi aggiungere che generalmente nei timpani non si segnano

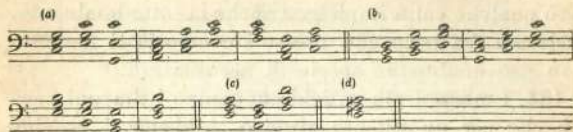
alcuni accidenti, e che specialmente i bemolli e i diesis non vengono indicati, così pei timpani in *mi* b e *si* b si scriverebbe semplicemente.

Alcuni compositori però indicano i diesis e i bemolli dopo la chiave.

131. Il tremolo sui timpani che non solo s'incontra assai spesso, ma è ancora straordinariamente utile sia nel *forte* che nel *piano*, viene indicato o così:

oppure si vede di frequente nelle partiture moderne, così:

132. Il grande vantaggio dei timpani su tutti gli altri strumenti a percossa consiste nel poter dare un suono determinato, mentre la grancassa, i piatti, il triangolo, ecc. marcano semplicemente il ritmo. Per questo è necessario di indicare con precisione quali note si desiderano. Per regola i timpani non dovrebbero entrare in accordi in cui la loro nota non rappresenti alcuna parte, anche se questa non è precisamente quella del basso. Così nel seguente esempio:

Esempio n.° 59:

se i timpani fossero in *do* e *sol*, il timpano *do* potrebbe essere impiegato per ciascuno degli accordi segnati da *a*, e il timpano *sol* in quelli segnati da *b*, nessuno dei due però potrebbe impiegarsi per gli accordi segnati dal *c*. In caso di una modulazione alla dominante, come alla lettera *d*, si potrebbe utilizzare il timpano in *do* soltanto perchè esso completerebbe l'accordo di settima di dominante. Qualche volta però i compositori trascurano questa regola: così Rossini nel primo atto del suo *Guglielmo Tell* ha scritto un tremolo per timpano in *si* ♭ sopra un accordo di *re* maggiore. Se il timpano è bene accordato come dovrebbe essere, l'effetto non sarà pienamente sgradevole. [1]

---

[1] A parte l'effetto del brano in questione, è fuor di dubbio che l compositore moderno in conseguenza della ricchezza di modulazioni he presenta la musica di oggigiorno, si trova costretto spesse volte ad impiegare qualche nota del timpano che non fa parte dell'accordo su cui cade o a limitarsi ad usarlo ben di rado. Per ovviare a questo inconveniente sarebbe bene poter adottare l'uso di 3 timpani accordati diversamente, come consiglia il Berlioz, ma essendo la cosa finora troppo poco generalizzata si potrà sempre attenuare l'urto armonico derivante dalla nota estranea del timpano o scegliendo la più vicina di grado possibile, o quella che può avere maggiori attinenze armoniche o infine impiegandolo in qualche tratto in cui possa fondersi colla massa orchestrale.

(Nota del Traduttore).

133. L'accordatura più specialmente usata pei timpani è della tonica e dominante del tuono; si trova però qualche volta impiegata anche la sottodominante. Vedremo fra poco che presso i compositori moderni è in uso qualunque specie di accordatura.

134. I maestri più antichi adoperano i timpani poco più che per un intento ritmico, sebbene si trovino dei passi di *solo* per questo strumento anche nelle loro opere: per es. *Lo squillo delle trombe* nell'*Ode a S. Cecilia* di Händel e nel Coro d'introduzione dell'Oratorio *Il Natale* di Bach. Beethoven pare sia stato il primo ad apprezzare adeguatamente gli effetti di cui sono capaci questi strumenti; le sue opere sono piene di passi caratteristici pei timpani. Lo scolare esamini l'*Adagio* della Sinfonia in *si* ♭ maggiore; il terzo tempo della Sinfonia in *do* minore; il finale del Concerto per pianoforte in *mi* ♭; il primo tempo del Concerto per violino o l'introduzione del *Cristo negli Oliveti*. Egli fu pure il primo che li accordasse diversamente da tonica e dominante; nel Finale dell'ottava Sinfonia e nello scherzo della nona essi stanno per ottave

,

e nel seguente passo del Fidelio:

Esempio n.° 60: Beethoven « *Fidelio* ».

egli ha ottenuto un effetto sorprendente coll'averli accordati per quinta minore.

135. Un modo specialmente ingegnoso di accordare i timpani è quello usato da Mendelssohn nel suo capriccio in *si* minore. Op. 22. Invece della solita accordatura (*si* e *fa* diesis) egli stabilisce i suoi timpani in *re* e *mi*. [1] Basta un momento di riflessione per mostrare allo scolare che ciò dà una nota di timpano quasi ad ogni accordo, sia in *si* minore come pure nel suo tono relativo maggiore.

136. È necessario spesso di cambiare nel corso di un pezzo l'accordatura di uno o di tutti e due i timpani. In questo caso il compositore non deve dimenticare di assegnare al suonatore un tempo sufficiente per operare questo cambiamento. Come un esempio di ciò si consulti il Coro: *Dank sei dir, o Gott,* dell'Elia.

---

[1] Si vedrà che con questa accordatura tutti e due i timpani oltrepassano la nota più alta (*do*) assegnata come limite al timpano più grande. Benchè nei trattati venga dato questo limite di estensione, pure nella pratica non sempre strettamente si osserva; così pure per esempio, si usa il *fa* diesis pel timpano più piccolo nei toni di *si* e di *fa* diesis.

(Nota dell'Autore).

137. È stato già detto più sopra che generalmente nell'orchestra si usano due timpani. Molti nuovi compositori ne adoperano tre. Il primo esempio di ciò se non c'inganniamo, si trova nell'Overture di *Peter Schmoll* e in quella dl *Beherrscher der Geister* di Weber. Mendelssohn ha usati tre timpani in alcuni punti del suo *S. Paolo* e Brahms pure ne ha tre nella sua *Schicksalslied!*

Berlioz nel suo *Requiem* ha impiegato fino ad otto paia di timpani con 10 suonatori ed ottiene con questo, avendoli accordati diversamente, degli accordi completi per soli timpani. Lo scolare naturalmente farà bene a limitarsi a due timpani, eccettuato il caso in cui sia sicuro di averne a disposizione tre.

138. Sebbene non si faccia spesso, è possibile di sonare due timpani nello stesso tempo. Un esempio di ciò si può vedere alla fine dell'*Andante* della 9ª Sinfonia di Beethoven; mentre Verdi nel *Lux æterna* del suo Requiem ha ottenuto un bell'effetto con un *solo* di basso che è accompagnato dal doppio tremolo di due timpani accordati in quinte (*si* ♭ e *fa*) e suonati da due timpanisti.

139. Il nostro primo esempio sull'uso della tromba e dei timpani ci mostra la principale loro applicazione per effetti ritmici.

Esempio n.° 61:

Mozart « *Zauberflöte* ».

In questo passo i due istrumenti sono senza accompagnamento ed è una semplice fanfara che accompagna l'entrata di Sarastro. Nel brano seguente:

Esempio n.° 62 [1]: Mozart, *Sinfonia* in *mi* bem.

i corni, le trombe e i timpani sono adoperati per accentare fortemente il ritmo.

Nelle antiche partiture si trovano spesso scritti come qui, i corni e le trombe in ottava. L'effetto è naturalmente:

---

[1] Per risparmio di spazio i clarinetti e i flauti sono scritti sullo stesso rigo e colle note reali; nella partitura essi sono naturalmente un tono più alti.

(Nota dell'Autore).

Si osservi che nella prima metà della seconda battuta il secondo corno e i timpani vanno sotto il contrabbasso.

Esempio n.° 63:

Weber, *Concertstück.*

Qui si vede un esempio pratico delle trombe e dei corni usati a marcare il ritmo *pp*. Questo esempio non ha bisogno di altre spiegazioni.

L'ultimo esempio che diamo:

Esempio n.º 64 : Brahms, *Schicksalslied.*

mostra l'effetto meraviglioso che si può ottenere con un passo *p* dei timpani che marcano un ritmo ben distinto. Chiunque abbia sentito il lavoro da cui è tolto questo brano, si ricorderà facilmente di questo punto.

140. 3.° «*I Tromboni*» (ted. *die Pousaune,* francese *trombone*).

Sebbene i tromboni soltanto di recente sieno stati adottati comunemente nell'orchestra, pure essi non sono affatto strumenti di nuova invenzione. Li troviamo già nelle partiture del *Saul* e di *Israele in Egitto* di Händel, mentre Bach li ha già più volte adoperati con grande effetto nelle sue *Cantate di chiesa*. Haydn nei suoi oratorii e Gluck nelle sue opere (spe-

cialmente nell'*Alceste*) scrissero molto per questi strumenti, e Mozart nel suo *Idomeneo*, nel *Don Giovanni* e nel *Flauto magico* mostrò di avere una perfetta conoscenza delle loro qualità.

Però tutti questi maestri e lo stesso Beethoven li adoperano soltanto con parsimonia riserbandoli per effetti speciali. Weber, Schubert e Mendelssohn sembrano essere stati i primi a trattarli come una parte assolutamente essenziale della piena orchestra.

141. Il trombone è uno strumento a tiro ([1]); cioè a dire che la sua canna di risonanza può essere allungata a piacimento del sonatore, nel tempo stesso che colla medesima imboccatura si ottengono suoni di differente altezza. Le note che con un'imboccatura diversa si possono produrre in ciascuna posizione del *tiro*, rappresentano una parte della serie armonica riportata pel corno all'esempio n.° 33. Le più comunemente usate sono quelle corrispondenti ai numeri 2, 3, 4, 5, 6 e 8. Il numero 7, come già dicemmo, essendo stonato in relazione colla scala temperata, non è da usarsi. I numeri 9 e 10 sono praticabili, ma raramente utilizzati, mentre la nota fondamentale numero 1 (chiamata Pedale) si riscontra ancora più di rado.

Nelle orchestre moderne sono in uso tre specie di tromboni; il trombone contralto, il trombone tenore e il trombone basso. Il meccanismo e la maniera di suonarli è la stessa in tutti e tre; essi differiscono

---

([1]) Qui l'Autore intende parlare dei tromboni che sono in uso in Germania ed in Francia. In Italia si usano generalmente tre tromboni a pistoni che corrispondono nell'estensione al trombone tenore.

(Nota del Traduttore).

tra loro soltanto nell'altezza dei suoni. Sembra che prima si conoscesse anche un trombone soprano, dacchè se ne trova indicato uno nelle partiture di Bach. Esso ad ogni modo presentemente è caduto del tutto in disuso, e in Francia non si adopera nemmeno il trombone contralto, sebbene questo si trovi spesso nelle orchestre di Germania e d'Inghilterra.

142. *Il trombone contralto* è tagliato in *mi b,* cioè a dire che i suoni naturali i quali colle pompe chiuse si ottengono per mezzo di una differente imboccatura, formano una parte della serie armonica di questo tono. Se colla mano destra si tira fuori una pompa e per tal modo si allunga la canna, si ottiene una egual serie nei toni di *re,* di *re b,* di *do,* di *si,* di *si b* e di *la.*

La seguente tavola:

Esempio n.º 65 :

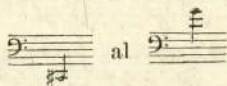
la quale dà le note che si possono ottenere nelle sette posizioni del *tiro* dimostra che questo strumento possiede una completa scala cromatica dal

al

Dobbiamo aggiungere che le note più profonde vengono raramente praticate, perchè si possono ottenere più facilmente e migliori sul trombone tenore.

143. *Il trombone tenore.* Questo è il membro più importante della famiglia dei tromboni. La sua accordatura naturale è in *si b,* ossia una quarta giusta più basso del trombone contralto. Tutto ciò che è stato detto nel precendente paragrafo in riguardo alle sei note naturali, alle differenti posizioni di tiro ecc., si riferisce pure a questo strumento *trasponendo naturalmente di una quarta.* L'estensione del trombone tenore andrà perciò dal:

con tutti gli intervalli cromatici.

144. *Il trombone basso.* Differentemente dal trombone contralto e tenore viene fabbricato di diverse grandezze. Alcuni sono in *sol,* una terza minore sotto al trombone tenore, e la loro estensione va dal:

altri sono in *fa,* ancora un tono più basso, mentre se ne trovano ancora altri in *mi b,* cioè a dire una ottava sotto al trombone contralto. In certe orchestre non vengono usati affatto, e al loro posto si adopera un secondo trombone tenore. In ogni caso lo scolare farà bene nello scrivere per questo strumento a non scender più basso del:

e ad usare assai di rado le noti gravi, perchè richiedono troppo fiato e stancano presto il sonatore.

145. Generalmente in orchestra si hanno tre tromboni; in Germania e in Inghilterra si ha un trombone contralto, un trombone tenore e un trombone basso; in Francia invece si adoprano tre tromboni tenori. Se lo scolare ha in mente un tal fatto, capirà allora la ragione della differenza nel modo in cui questi strumenti sono trattati nelle partiture francesi, (confronta Auber e Hêrold), e quello in cui vengono usati dai maestri tedeschi.

Qualche volta sono impiegati due soli tromboni come nelle *Sette parole del Redentore* di Haydn, nella *Sinfonia Pastorale* e nel *Fidelio* di Beethoven, ecc. Certe volte viene adoperato soltanto il trombone basso (vedi *Il portatore d'acqua* del Cherubini, il *Concertstück* di Weber e l'Overtura *Le Naiadi* del Bennet), mentre ancora più di rado son posti in uso quattro tromboni. (*Neujahrslied* di Schumann).

146. Differentemente dai corni e dalle trombe i tromboni non sono strumenti traspositori e le note vengono scritte come corrispondono. Riguardo al modo di scrivere sono stati adottati parecchi sistemi da diversi compositori. Alcuni scrivono le tre parti sempre su di un rigo, sia adoperando la chiave di basso sia quella di tenore, e si regolano dalla posizione dell'accordo per scegliere quella chiave che richiede meno tagli addizionali; altri al contrario scrivono il trombone contralto e il trombone tenore sullo stesso pentagramma adoperando la chiave di *do* sul terzo o sul quarto rigo, e assegnando al trombone basso un rigo a parte in chiave di basso; mentre molti poi

dànno a ciascuno di questi strumenti un rigo speciale, scrivendo nella loro propria chiave. In conseguenza di ciò l'accordo di *do* maggiore distribuito per tromboni si potrebbe trovare scritto in questi differenti modi.

Esempio n.º 66:

147. I passaggi assai rapidi sono impraticabili sul trombone, e quando anche si potessero eseguire, non avrebbero effetto. Il compositore dovrebbe aver cura di evitare i tratti che richiedono un grande spostamento nella posizione della canna; come per esempio pel trombone contralto un posto di questo genere:

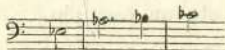
che, come lo scolare potrà vedere coll'aiuto dell'esempio 65, richiede per ciascuna nota un rapido cambiamento dalla prima alla settima posizione. Il timbro del trombone è essenzialmente sonoro e nobile, robusto e pomposo nel forte e straordinariamente rotondo e pieno nel piano e nel pianissimo, specialmente se in unione coi corni, per dare un'armonia completa di soli strumenti ad ottone, come si vede nel seguente esempio:

Esempio n.º 67: Schubert, Overtura nel *San Fierrabras*.

Sembra che Mozart abbia scoperto per il primo l'effetto che producono i tromboni quando accompagnano piano le voci, come si può vedere nell'aria di Sarastro *Grand' Isi, Grande Osiri*, nel 2º atto del *Flauto magico*. I compositori moderni li hanno spesso adoperati con un risultato ugualmente felice.

Basterà di questo un esempio.

Esempio n.º 68: Mendelssohn, *San Paolo*.

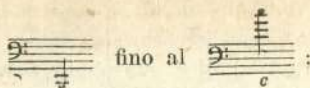
Nessun compositore ha fatto un uso migliore di lui degli effetti delicati dei tromboni. Ogni musicista si rammenterà di quel passo meraviglioso nel primo tempo della gran sinfonia in *do* maggiore troppo lungo per riprodurlo, dove tre tromboni sonano *pp* e all'unisono una melodia che comincia

La partitura della messa in *mi b* maggiore dello stesso autore è pure adatta specialmente per studiarvi il modo di trattarvi questi strumenti.

148. Degli esempi dell'uso dei tre tromboni in un forte e in armonia completa, si possono riscontrare quasi in ogni partitura moderna. Oggigiorno infatti si è generalizzata la tendenza di adoperarli troppo spesso. Si può francamente accettare come regola generale che l'effetto che producono i tromboni sta in ragione inversa del numero di volte che sono stati adoperati nella partitura. Anche nei passi a piena or-

chestra essi dovrebbero essere usati soltanto di rado e con grande accorgimento, non solo a cagione della potenza del loro timbro, ma anche perchè il continuo dominare di questo colorito orchestrale, dà un carattere duro e comune che assai presto arriva a stancare l'uditore.

149. Il trombone viene adoperato soltanto di rado come strumento a solo. Un bell'esempio del suo impiego come tale trovasi nel *Tuba Mirum* della *Messa di Requiem* del Mozart. Il passo nella edizione antica della partitura stampata è affidato al fagotto, e nelle esecuzioni di ora viene eseguito da questo strumento. Nonostante ciò esso era stato scritto per trombone, e il cambiamento è derivato soltanto dal non avere potuto trovare a quel tempo alcun suonatore di trombone che lo potesse eseguire. Ora ogni suonatore potrebbe eseguirlo relativamente con abbastanza facilità.

150. Rimane ancora da far menzione di due strumenti di ottone che, sebbene non s'incontrino nelle partiture di Haydn, Mozart e Beethoven, pure sono frequentemente usati dai compositori moderni. Essi sono l'Oficleide ed il Bass Tuba. Siccome però essi non si trovano sempre nelle orchestre moderne, per questo è da consigliarsi allo scolare di non adoperarli; ma per esser completi diremo alcune parole anche su di essi.

151. 4.° « *L'Oficleide* ». Questo strumento è in realtà il basso del *Corno da caccia* che nelle orchestre moderne non è più in uso. Si hanno due specie di Oficleide; quello in *do* e quello in *si b*. L'estensione del primo è cromatica e va dal:

ma le note al di sopra del

sono talmente difficili, che non debbono essere adoperate per la musica orchestrale. L'oficleide in *si b* è un tono sotto a quello in *do*. Quest'ultimo vien trattato qualche volta, ma non sempre, come strumento traspositore; l'uso comune però è di scrivere le note in suoni reali. La parte dell'oficleide è sempre scritta in chiave di basso ([1]).

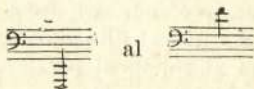
152. Il timbro dell'oficleide è talmente forte, che questo strumento con un'espressione plastica è stato chiamato da uno scrittore anonimo tedesco il *toro* cromatico. Per effetti speciali può essere utile, come si può vedere nell'Overtura del *Sogno di una notte di Estate*, dove gli è affidata una parte importante; ma però si contrappone così ruvidamente agli altri strumenti ad ottone che in generale lo si sostituisce con un Bass Tuba. Quando poi viene adoperato, esso raddoppia di sovente il trombone basso all'unisono o all'ottava sotto, oppure forma un'armonia a quattro parti coi tre tromboni. La parte dell'Oficleide è pure scritta sullo stesso rigo del trombone basso, e qual-

([1]) L'oficleide contralto e l'oficleide basso si trovano qualche volta nelle bande militari, ma non sono mai usati in orchestra.

(Nota dell'Autore).

che volta i tre tromboni e l'Oficleide sono tutti posti sullo stesso rigo, per esempio:

nel qual caso si deve sempre intendere che l'Oficleide suona la nota più grave se non vi è un'indicazione in contrario [1].

153. 5.° «*Il Bass Tuba*». Questo strumento che ha quasi supplantato l'Oficleide nelle orchestre moderne, non solo possiede il vantaggio di una grande estensione nel grave, ma si amalgama anche molto meglio cogli altri strumenti [2]. Per l'uso di orchestra la sua estensione cromatica va dal:

Sebbene alle due estremità dell'estensione si possano ottenere alcune note, pure è sempre meglio di evitarle, perchè le note più gravi sono assai tarde nel

---

[1] Come un buon esempio per l'oficleide lo scolare studi la partitura dell'*Elia* di Mendelssohn. Si vedrà che sebbene la parte sia scritta secondo i suoni reali, pure la nota

che non è praticabile che nell'oficleide in *si b*, è usata più d'una volta.
(Nota dell'Autore).

[2] Pur troppo è da deplorare che in Italia questo strumento non solo non abbia supplantato l'oficleide, ma sia talmente poco usato da dirlo quasi addirittura sconosciuto nelle orchestre.
(Nota del Traduttore).

risuonare e le più acute sono difficili e poco sicure. Il Bass Tuba (spesso chiamato semplicemente *Tuba*), si tratta come uno strumento non traspositore e si scrive in chiave di basso. Esso viene qualche volta usato quale strumento *a solo,* come nel seguente esempio:

Esempio, n.º 69: Wagner, Overtura nel *Faust.*

nel quale le note profonde del Tuba all'unisono col contrabbasso sono di un bellissimo effetto; pure viene più spesso unito ai tromboni per eseguire un'armonia a quattro parti come qui:

Esempio n.º 70: Wagner, *Lohengrin.*

154. Dopo quello che è stato detto su gli altri strumenti bassi è certo inutile di aggiungere che i passi rapidi, specialmente nelle posizioni più profonde deb-

bono essere evitati per tutti e due, tanto per l'Oficleide come per i Bass Tuba.

Wagner nel secondo atto della sua *Walkirie* ottiene un effetto stupendo con delle note tenute straordinariamente basse del Bass Tuba; egli si è spinto a scrivere per questo strumento perfino un

Perchè queste note sieno di effetto bisogna usarle con gran criterio e dar loro un tempo sufficiente per risuonare.

155. Oltre i timpani, nell'orchestra moderna s'impiegano, specialmente nelle opere, anche altri strumenti a percossa. Tali sono la *Gran Cassa,* (tedesco: Grosse Trommel, francese: grosse caisse) i *Piatti,* (ted.: Becken, franc.: Cimbales), ed il *Triangolo,* (ted.: Triangel, franc.: Triangle). Essendo tutti questi strumenti soltanto ritmici e senza alcun *tono* determinato, basteranno per questo boche parole riguardanti il modo di scriverli.

156. La Gran Cassa e i Piatti vengono generalmente scritti sulla stessa rigata, sebbene qualche volta, (come nella *Sinfonia Militare* di Haydn e nel *Ratto dal Serraglio* di Mozart), sia assegnata una rigata speciale per ciascuno. Si usa per essi o la chiave di violino o la chiave di basso, sebbene la prima sia la più usata. La nota che si adopera più di tutte, sebbene non sempre, è il *do*. Se tutti e due gli strumenti sono scritti sul medesimo rigo, e deve esserne suonato uno solo, naturalmente è necessario che ciò sia indicato

(p. es. *G. C. sola*, o *Piatti soli*). La ragione per la quale tutti e due gli strumenti sono scritti su di una stessa rigata, e che il più delle volte uno dei piatti si trova fissato su la Gran Cassa, ed ambedue gli strumenti vengono suonati dalla stessa persona con grande scapito, dobbiamo qui aggiungere, del timbro dei piatti.

157. Pel triangolo viene generalmente usato il *do* in chiave di violino:

sebbene anche per questo strumento si adoperi qualche volta la chiave di basso. Nelle partiture delle opere moderne si trovano in abbondanza buoni esempi dell'impiego del triangolo in passi di *piano*. Auber specialmente lo ha spesso introdotto nelle sue Overture con bellissimo effetto. Il brano seguente tolto dall'*Allegretto* della *Sinfonia Militare* di Haydn mostra un sistema di scrivere le parti degli strumenti a percossa. Per risparmio di spazio ci asteniamo dal riprodurre la partitura completa di questo passo.

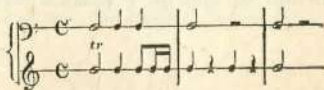
Esempio n.º 71:

Haydn, *Sinfonia Militare.*

La parte della Gran Cassa ha bisogno di una piccola spiegazione, perchè non sempre è capìta e, anche nell'esecuzione, non sempre è resa correttamente. Questo strumento in generale è sonato da una sola parte con una sola mazza; in questo passo invece ci vogliono due mazze. Il suonatore tiene nella destra la mazza grossa e nella sinistra una mazza più piccola. Le note col gambo in giù vengono suonate colla prima e le altre colla seconda. Nella musica più recente si adopera solo la mazza grossa (1).

158. Wagner nella partitura del suo Anello dei Nibelunghi ha impiegato i *Piatti* in diverse maniere. Oltre al farli battere uno contro l'altro come si fa ordinariamente, egli ottiene un timbro speciale con un colpo secco della mazza grossa della Gran Cassa sopra uno dei piatti che nel vibrare dà un suono simile al tam tam, come usa inoltre il tremolo prodotto su un di piatto da due mazze da timpano. Tali eccezioni però dovrebbero essere sempre praticate soltanto per intenti drammatici speciali.

159. Lo scolare farà bene di rinunziare nella massima parte delle composizioni all'uso degli strumenti a percossa, (eccettuati naturalmente i timpani). In

(1) Certe volte per risparmio di spazio le parti della gran cassa, piatti e triangolo sono notate su di un sol rigo anzichè su di una rigata.

(Nota dell'Autore.)

una Sinfonia il più delle volte essi non sarebbero al loro posto. Haydn li adopera nella sua Sinfonia Militare (Vedi Es. n.º 71) per uno scopo determinato; e questo pure, se ben ci rammentiamo, è il solo esempio che si trovi. Lo stesso è del Mozart il quale li ha impiegati nel suo *Ratto dal Serraglio*, perchè bene indicati dall'ambiente turco in cui si svolge quella opera. Beethoven li usa soltanto nel finale della sua nona Sinfonia nel crescendo dove riunisce tutte le voci e tutti gli strumenti. Se sono introdotti senza avvedutezza, la gran cassa, i piatti ed anche il triangolo dànno alla musica un carattere volgare. Questo libro serebbe stato incompleto senza un cenno su questi strumenti, ma il loro uso, in casi ordinari, non è da raccomandarsi allo scolare. Egli potrà tenersi contento di un'orchestra che ha bastato ad un Mozart o ad un Beethoven.

160. Dopo aver mostrato oramai l'estensione e l'uso di tutti gli strumenti che s'impiegano nelle orchestre ordinarie, chiuderemo questo capitolo con un bell'esempio di *Tutti* nel *piano* tolto dalla *Sirena* di Auber. Lo scolare faccia attenzione alle note tenute dell'oboe, agli accordi dolci degli strumenti d'ottone e all'uso variato degli strumenti a percossa, specialmente della Gran Cassa *pp*, senza Piatti. Tutto questo brano si raccomanda allo scolare perchè ne faccia una accurata analisi. Si noti che la partitura, per risparmio di spazio, è stata ristretta.

Esempio n.° 72:

Auber, *La Sirena.*

tr
tr
tr
tr
tr
tr

CAPITOLO VI

ALCUNI STRUMENTI MENO USATI.

161. Dopo aver fatto oramai conoscere allo scolare tutti gli strumenti che generalmente sono impiegati nelle orchestre moderne, proseguiamo ancora col dire alcune parole su quelli più raramente usati, dei quali pure è necessario di avere una certa conoscenza, non tanto perchè lo scolare li adoperi, quanto per conoscere il loro effetto quando l'incontra nelle partiture dei grandi maestri. Nei limiti di questo libro sarebbe impossibile di far conoscere brevemente più che la loro estensione e le loro qualità; per avere dei particolari più minuti rimandiamo il lettore alle opere di maggior mole del Berlioz e del Gavaert. Noi passeremo in rassegna questi strumenti nello stesso ordine tenuto fin qui, parlando prima degli strumenti a corda, poi di quelli a legno e infine di quelli a ottone e a percossa.

162. Tra gli strumenti a corda di cui è da far menzione in questo capitolo, l'Arpa (tedesco, *Die Harfe;* francese, *la Harpe*) è di gran lunga il più importante. Questo strumento ha un'estensione di sei ottave ed una quarta, da fino a

però siccome ciascuna corda per mezzo di un pedale può essere inalzata di un mezzo tono o di un tono intero, la sua estensione reale verso l'acuto va fino .

È della più grande importanza di aver bene in mente che l'arpa per ragione del suo meccanismo, è uno strumento *diatonico*. I passi cromatici, sia per successioni di accordi, sono per la più parte impossibili, e se anche si possono eseguire, sono privi di effetto. Accordi e arpeggi semplici sono pieni di efficacia su questo strumento; e in generale si può dire che ogni basso che va bene pel Pianoforte, è praticabile pure per l'arpa purchè si abbia riguardo alle seguenti restrizioni:

1.º Non deve esser cromatico;

2.º Tutti gli accordi che oltrepassano un'ottava per ciascuna mano, debbono essere possibilmente evitati;

3.º Le note ribattute ed i trilli sono privi di effetto;

4.º I cambiamenti immediati di suoni assai lontani l'uno dall'altro sono impossibili, se non si dà al sonatore abbastanza tempo per cambiare il pedale. Fino a tanto che non si dimenticheranno queste condizioni, lo scrivere per arpa non presenterà alcuna difficoltà.

163. I più antichi maestri usavano raramente la arpa nella musica orchestrale. Non conosciamo alcun esempio del suo impiego nè in Haydn nè in Mozart [1],

---

(1) Mozart ha scritto un concerto per flauto ed arpa, ma non ha mai adoperato questo strumento in alcuna delle sue grandi opere.

(Nota dell'Autore).

e perfino in Beethoven la troviamo soltanto una volta in tutte le sue opere, — in una delle arie di Ballo del Promoteo. — I moderni compositori l'hanno impiegata più spesso; vedi per esempio: l'Atalia, l'Antigone e l'Edipo di Mendelssohn e le opere di Meyerbeer, Gounod e Wagner. Essa s'impasta benissimo cogli strumenti ad ottone, come si può rilevare dal seguente esempio.

Esempio n.º 73: Bruch, *Ulisse.*

Adagio.

Corni 1, 3 in *mi.*

Corni 2, 4 in *mi.*

3 Tromboni. Tuba.

Timpani in *mi* e *si.*

Arpa.

Violini 1, 2.

Viola.

(*Fag. 1 col Vcello.*)

Violoncello. Basso.

Basso pizz.

L'esempio sopracitato serve ad illustrare quello che al paragrafo n. 71 abbiamo già detto sulla differenza che passa tra il primo ed il secondo corno. Si vedrà che il terzo corno sale più alto del secondo, perchè il terzo corno è il primo della seconda coppia, e per questo il sonatore è abituato al *sol* alto, che sul secondo corno sarebbe stato meno sicuro.

164. Altri strumenti che s' incontrano qualche volta, sono la chitarra ed il mandolino. Per la prima il Berlioz dice che è quasi impossibile di poter scrivere in

un modo pratico senza saperla suonare. Consigliamo perciò lo scolare a lasciarla da parte, rimandandolo ciò nonostante al Berlioz per aver ragguagli sul miglior sistema di trattarla. Il mandolino, benchè usato nella Serenata del Don Giovanni, è ormai assolutamente dimenticato e non è necessario di trattenervisi [1].

165. Oltre i diversi flauti, di cui si è fatto menzione nel quarto capitolo, ve ne hanno ancora altri che sono in uso specialmente nelle bande militari. Questi sono il flauto in *re* ♭ e l'ottavino in *re* ♭ i quali scorrettamente sono detti in *mi* ♭. (Per conoscere la ragione di questo vedi ciò che è stato detto riguardo alla *Terza di flauto* al § 94). [2] Rammentiamo qui questi flauti perchè Schumann nel suo " *Paradiso e la Peri* ,, usa l'ottavino in *re* ♭ invece di quello ordinario per eseguire un passo veloce e difficile in *si* ♭ minore. Basterà che lo scolare rifletta un momento per vedere che, siccome su questo strumento la chiave del *do* dà un *mi* ♭, così il passo in questione viene

---

[1] Il mandolino e con lui la famiglia delle mandole e strumenti affini si è pur troppo da qualche tempo risvegliato in Italia dal lungo letargo, e sdegnando in molti casi l'umile ufficio di servire per le serenate, — il solo caso in cui questo strumento è veramente al suo posto, — vorrebbe assurgere a maggiori altezze e trattare l'arte sul serio. Il suo timbro meschino però e la necessità di adoperare costantemente il tremolo lo rendono inefficace e monotono, in modo da non potervi far conto, tranne per effetti speciali, nè nell'orchestra nè fuori. Accenneremo, così di passaggio, che il Verdi l'ha usato per la prima volta dopo tanto tempo nella *Serenata* dell'atto 2º dell'*Otello*.

(Nota del Traduttore).

[2] Vi è ancora il *Decimino* o flauto alla 10ª il quale corrisponde un'ottava sopra alla terza di flauto e viene anch'esso scorrettamente detto in *fa*, sebbene realmente sia tagliato in *mi b*.

(Nota del Traduttore).

ad essere scritto in *la* minore, uno dei toni più facili dell'ottavino.

Esempio n.º 74:

Schumann, *Il Paradiso e la Peri.*

Si osservi qui di passaggio che Schumann ha scorrettamente indicato nella partitura l'Ottavino in *mi* b.

166. Il *Corno inglese* (ted. Englische Horn, francese Cor anglais).

Questo bello strumento è in realtà un oboe di maggiori proporzioni, col quale ha comune la digitazione. Esso sta una quinta sotto l'Oboe e viene scritto una quinta più alta, come uno strumento traspositore.

La sua estensione va dal:

che corrisponde in suoni reali dal:

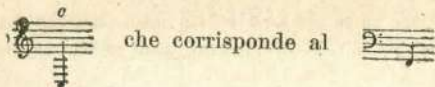
(1) Alcuni compositori italiani (come il Rossini nell'Overtura del *Guglielmo Tell*) adottano un altro sistema di scrivere per questo strumento, ponendolo in chiave di Basso e scrivendo le note un'ottava sotto i suoni reali.

(Nota dell'Autore).

Le ultime note più acute non sono quasi mai usate; bisognerebbe perciò scrivendo, non oltrepassare il

ciò che dà naturalmente il *fa* in quinta riga. Viceversa poi le note più gravi sono usate frequentemente e con molto effetto. Riguardo al timbro, il Corno inglese rassomiglia all'oboe, ma è meno aspro e si adatta maggiormente all'espressione della melanconia. Questo strumento fu spesso usato dal Bach sotto il nome di *Oboe da caccia;* ma pare che alla fine del secolo scorso andasse a poco a poco in disuso, fino a che fu introdotto in diverse partiture di opere nuove (Rossini, *Guglielmo Tell*, Meyerbeer, *Roberto il Diavolo*, ecc., Halevy, l'*Ebrea*). Wagner ha trattato questo strumento con grande effetto nel suo *Lohengrin*, nel *Tristano ed Isotta* e nell'*Anello dei Nibelunghi*.

167. Il *corno bassetto* (ted. Basset-Horr, francese Clarinette alto) ha col clarinetto la stessa affinità che passa tra il Corno inglese e l'Oboe. Esso è infatti un Clarinetto in *fa*. La nota più che nel Clarinetto è un *mi*, nel corno bassetto corrisponderebbe ad un

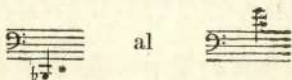
ma per mezzo di diverse chiavi e coll'allungamento della canna di risonanza, la sua estensione nel grave è stata portata fino al :

Per evitare troppi tagli addizionali le note più gravi vengono scritte, come nel corno, in chiave di basso, un'ottava sotto al loro suono reale, (confronta col § 69), p. es.

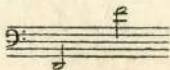
Esempio n.° 75 :

Il timbro del corno bassetto è più pieno e più molle di quello del Clarinetto. Mozart lo adoperò con effetto nel Pezzo dei Sacerdoti (atto secondo) del *Flauto magico* e nel suo *Requiem*, mentre nell'Aria " Non più di fiori ,, nell'opera *La clemenza di Tito* da cui è tolto il brano sovra riportato, lo ha impiegato come strumento a solo. Nella musica moderna è usato raramente, se pure è usato.

168. Il *Clarinetto basso* (ted. Bass Clarinette, franc. Clarinette basse). Questo strumento sta una ottava sotto al Clarinetto in *si* ♭ e la sua musica è scritta in chiave di Violino, una nota maggiore più alta dei suoni reali, Wagner però che usa frequentemente questo strumento nelle sue opere, adopra tanto la chiave di basso che quella di Violino, a seconda dell'estensione necessaria, e scrive, come per il Clarinetto in *si* ♭, soltanto un tono più alto dei suoni reali. Egli usa inoltre dei Clarinetti bassi in *la* nello

stesso tempo che uno in *si* ♭. Specialmente l'ottava più grave dello strumento ha un timbro sonoro e di molto effetto; ma consigliamo allo scolare di astenersi dall'impiego di questo strumento, perchè finora non è introdotto generalmente in tutte le orchestre. Si trovano belli esempi del suo uso nella partitura degli *Ugonotti* (atto V) e specialmente nel *Lohengrin* e nell'*Anello dei Nibelunghi* di Wagner.

169. Il *Serpentone* (ted. Serpent, franc. le Serpant). Questo strumento che è quasi totalmente fuori d'uso. è fatto di legno ricoperto da una pelle, e viene suonato con un bocchino come gli strumenti ad ottone. La sua estensione va dal:

alcune note più alte sono possibili, ma sono difficili: il suo timbro è potente ma rozzo, ed oggigiorno è completamente soppiantato dall'Oficleide o dal Bass Tuba. Mendelssohn l'ha impiegato nel *S. Paolo* e nell'Overtura della *Calma del mare*.

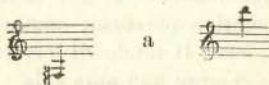
170. Il *Contrafagotto* (ted. Contrafagott, francese Contrebasson). Questo bellissimo strumento sta una ottava sotto al fagotto ordinario col quale ha la stessa analogia che passa tra il Contrabasso e il Violoncello. Non si dovrebbe oltrapassare questa estensione;

e nemmeno devesi dimenticare che i passi rapidi non

sono praticabili su questo strumento, e che è quasi impossibile di suonar piano le note più gravi, le quali dovrebbero esser riservate pel *forte*. Esso è straordinariamente utile per raddoppiare nell'orchestra le note del Basso. Beethoven lo ha impiegato nei finali delle sue Sinfonie in *do* minore e in *re* minore e nella sua gran Messa in *re* maggiore, e Brahms pure se ne è servito con ottimo effetto nelle variazioni sopra un tema di Haydn e nella sua Sinfonia in *do* minore.

Esempio n.° 76:

Brahms. *Sinfonia in* do *min.*

171. La *Cornetta a pistoni* (ted. e franc. Cornet-à-pistons). Questo strumento che disgraziatamente è usato in molte orchestre invece delle trombe, è tagliato in *si* ♭: la serie armonica delle note sue aperte è questa:

e per conseguenza, essendo lo strumento in *si* ♭, corrisponde un tuono più basso. Il meccanismo della Cornetta a pistoni di cui esistono tre specie differenti, è stato già spiegato nel § 77 a proposito del corno a macchina. La cornetta ha dunque un'estensione cromatica che va da:

e che naturalmente nel tono di *si* ♭ corrisponde a:

La cornetta possiede ancora dei ritorti in *la* e *sol* che trasportano la sua musica rispettivamente una terza o una quarta più basso di quello che sia scritta. Esistono ancora altri ritorti per la Cornetta, ma quelli nominati sono i soli che sieno generalmente in uso.

172. La cornetta è più facile a suonarsi della tromba, e questa probabilmente è una delle ragioni per la quale rimpiazza spesso questo strumento. Il suo timbro però è meno squillante e men nobile, e si affà me-

glio per la musica da ballo o per gli assolo nei Potpourri, che per composizioni di stile classico. I passi di agilità vi si possono eseguire facilmente, ma in musica seria e dignitosa essa non è affatto al suo posto.

173. S'incontrano ancora diversi altri strumenti a ottone nelle partiture e specialmente nelle opere dove perfino viene impiegata qualche volta sulla scena un'intiera banda militare (1). Appartengono a questi il corno da caccia, le diverse specie di trombe, i corni contralto, corni tenori, ecc. Siccome questi non rappresentano nell'orchestra ordinaria una parte essenziale, ci limitiamo per questo a rammentarli, rimandando lo scolare che desidera conoscerli, ai più grandi trattati di strumentazione. Il già detto vale anche per certi strumenti a percorsa, tamburello, tamburino, tam tam, ecc. Il modo di scrivere per essi è molto semplice; sempre una nota sola. La conoscenza di essi sarà per lo scolare di un'utilità pratica di ben poca importanza, dacchè le occasioni di usarli convenientemente sono rarissime.

174. Resta ancora da rammentare uno strumento importante: l'*Organo* (ted. die Orgel, frant. Orgue). Nella musica strumentale esso viene usato di rado, sebbene Sullivan lo abbia introdotto con un effetto straordinario nello sua Overtura "*In memoriam*", e l'autore di questo libro abbia pubblicato un concerto per organo ed orchestra. Egli è piuttosto nella musica

---

(1) Wagner nel suo *Anello dei Nibelunghi,* ha impiegato quattro tube ed una tuba contrabbasso; ma questa è un'eccezione.

(Nota dell'Autore.)

da chiesa che l'organo è impiegato più di tutto, e le osservazioni sul modo di trattarlo vengono rimandate a quando verremo a parlare dell'accompagnamento della musica vocale. Lo stesso vale per l'Armonium, che spesso è adoperato per rimpiazzare l'organo, dove questo manchi.

175. Finiremo col dire che non si potrà mai abbastanza ripetere allo scolare che l'uso di tutti gli strumenti menzionati in questo capitolo, deve rappresentare soltanto un'eccezione e non mai una regola. Una delle prove più sicure di abilità nella strumentazione è quella di ottenere grandi effetti con mezzi limitati. Lo scolare dovrebbe prendere per guida le partiture di Haydn, e di Mozart, di Beethoven prima di quelle di Meyerbeer e di Wagner. Abbiamo di quando in quando citate le opere di quest'ultimo per citare ciò che si può fare; ma non si deve per questo inferire che sarebbe sempre giudizioso il tentare di fare la stessa cosa. Poche note disposte convenientemente producono spesso un effetto più grande di una partitura di cui ogni rigata sia sovraccarica di note. Purtroppo spessissimo accade che il risultato ottenuto sta in proporzione inversa dei mezzi impiegati.

CAPITOLO VII

EQUILIBRIO NELLA DISTRIBUZIONE DELLE PARTI

SUL CONTRASTO E SULLA DIFFERENZA DEI COLORITI.

176. Ora che lo scolare si è rese famigliari l'estensioni e le qualità dei diversi strumenti, non deve credere per questo di essere già capace di strumentare una partitura. Questo sarebbe un grande errore. Un musicista può avere una conoscenza completa di ciascun strumento e può ancora essere un buon esecutore su tutti, senza avere la più lontana idea del modo di combinarli insieme con effetto. È questa la parte del cómpito di cui vogliamo ora occuparci; ed è qui che l'insegnante s'imbatte in difficoltà molto più grandi che nella parte precedente del libro. Si capirà facilmente che le combinazioni, che si possono ottenere con tanti diversi strumenti sono assolutamente inesauribili; tutto ciò che possiamo fare qui, sarà di dare come guida allo scolare delle regole generali, e di mostrare per quanto è possibile, quali sieno stati i criteri che nello scrivere le loro partiture hanno guidato coloro che sono riconosciuti per maestri dell'istrumentazione.

177. Due sono specialmente gli errori nei quali in generale cade il principiante nei suoi primi tentativi di strumentazione; quello di affastellare troppe parti di ripieno pel desiderio di dare ad ogni strumento qualche passo che gli convenga, o di lasciare troppo debole la parte centrale. Il conoscere come si possa ottenere un giusto equilibrio nella disposizione delle parti, porrà lo scolare in condizioni da evitare questi due difetti.

178. Una delle cose più importanti che è necessario di avere presente sempre alla mente, si è che le parti dell'armonia sieno ben distribuite, o che almeno le parti più acute non sieno tenute tanto distanti dalle più gravi, senza qualcosa che serva a riempire il vuoto.

L'accordo in *do* maggiore, per es., può essere distribuito in molte maniere differenti per gli strumenti a corda.

Esempio n.° 77:

In questo esempio la disposizione delle parti alla lettera *a* darebbe una sonorità debole, e quella alla lettera *b* lo sarebbe poco meno, a cagione della grande distanza che corre tra le parti superiori ed il basso;

l'accordo *c* è disposto meglio di quello *b*, mentre l'accordo *d* è ancora più sonoro. Alle lettere *e* ed *f* abbiamo due esempi di armonia stretta ed entrambi sono pieni e sonori, ma appunto non sono brillanti, perchè i violini e le viole, (almeno nel 2.° esempio), debbono suonare tutti sulla 4.ª corda. Per correggere l'accordo *a* si potrebbero, mantenendo la nota superiore, adoperare gli accordi *g* e *h* che contengono tutti e due un bicorno (§ 14), Se però per una qualunque ragione si volesse una sola nota per ciascuno strumento, la disposizione delle parti alla lettera *i* sarebbe talmente buona come forse non ve ne può essere alcun'altra.

179. Ricondurremo ora lo scolare su alcuni esempi tratti dalle opere dei grandi maestri e riportati nei capitoli precedenti, per dimostrargli con quanta diligenza sia curato dappertutto questo equilibrio del timbro del quale poco fa abbiamo parlato. All'esempio n.° 14 lo scolare vedrà come le parti centrali che si trovano in posizione stretta, sieno quasi ad ugual distanza tra la melodia ed il basso. Nell'esempio n.° 16 le parti centrali sono affidate alle viole divise, in modo che non risulta alcun effetto di vuoto; se però Mozart avesse posto i secondi violini all'unisono coi primi e non all'ottava sotto, la corrispondenza nella distribuzione dei suoni sarebbe stata distrutta perchè la melodia sarebbe stata troppo forte in proporzione dell'accompagnamento. L'esempio n.° 19 ci porge un modello di posizione stretta, mentre l'esempio n.° 21 sebbene sia trattato a tre parti, in grazia del modo come queste sono distribuite, dà all'orecchio un effetto pienamente soddisfacente.

180. In tutti gli esempi ora citati non vi è usato che il quartetto a corda; ma se proseguiamo ancora nella nostra analisi, troveremo la conferma di tutti questi principii generali anche in quelli nei quali entrano i soli strumenti a fiato, o questi strumenti in unione al quartetto a corda. All'esempio n.° 41 sembra che i due fagotti formino un accompagnamento molto magro in proporzione dell'intiera massa dei violini; ma nel dar questo giudizio, non bisogna dimenticare la differenza di timbro che esiste tra questi strumenti. Sebbene i fagotti si trovino nel loro registro medio di cui i suoni non sono molto forti, ed il passo sia segnato da un *piano*, pure essi risaltano chiaramente su tutti gli altri strumenti a causa dell'asprezza del loro timbro. Le ultime battute dello stesso esempio sembrano stare in contraddizione colle regole generali date al § 179, intorno alla distanza tra le parti acute ed il basso; bisogna però osservare che primieramente i *la* tenuti dei Corni formano una specie di membro di collegamento, e che in secondo luogo nell'orchestrazione, come dappertutto, difficilmente si dànno regole senza eccezioni. Il senso dell'effetto che si vuole ottenere deve mostrare al compositore la via che egli deve battere. Egli è evidente che Mozart qui, dopo le armonie gravi dei fagotti, voleva un contrapposto molto marcato. Un altro esempio di distanza considerevole tra le parti superiori ed il basso, si ha nel brano riportato all'esempio n.° 76 della Sinfonia in *do* minore di Brahms.

181. Una condizione importantissima nella elaborazione delle partiture, si è che le parti medie non

sieno troppo severe. I Francesi usano a questo proposito un modo di dire assai caratteristico chiamando « Bien nourri » (ben nutrito) uno strumentale mantenuto ricco nel centro. Per chiarire ciò basterà soltanto che torniamo su alcuni degli esempi già citati. Il n.° 42 offre un passo che si riferisce a tale oggetto: nonostante ne sceglieremo un altro perchè questo lo abbiamo impiegato per un'altra analisi. Lo scolare esamini la distribuzione delle parti nell'esempio n.° 56. Qui l'accordo a quattro parti diviso tra i due flauti e i due clarinetti alla ottava superiore, sta in giusto equilibrio coll'accordo pure a quattro parti dei due corni e dei due fagotti all'ottava bassa immediata, dimodochè si ha così un'armonia compatta per l'estensione di quasi tre ottave. Se invece le parti del fagotto fossero state rimpiazzate da due oboi all'ottava sopra, tutto l'effetto di questo passo sarebbe stato con questo distrutto. Gli accordi superiori sarebbero divenuti così forti da coprire la melodia dei violini, e l'ottava inferiore smembrata, sarebbe riuscita magra e vuota. Si osservi inoltre la bellissima composizione della partitura nell'esempio n.° 72. Ivi il clarinetto serve a dar corpo, e l'ottavino a dar vivezza alla melodia dei violini, mentre coi suoni morbidi dei corni, dei fagotti e dei tromboni, si conferisce una pienezza speciale alle armonie medie e si stabilisce una tal diversità di colorito nel timbro, che il soggetto principale non può essere in alcun modo confuso. Anche all'es. n.° 73 si osserverà che l'accordo dolce dei tromboni e della tuba riempe talmente l'ottava di mezzo, da non potersi notare più il vuoto che i soli arpeggi dell'arpa non avrebbero potuto nascondere.

182. Sarebbe pure un grosso sbaglio di argomentare che le parti medie dovessero sempre essere così piene e ricche come negli esempi ora citati. Nell'esempio n.° 40 vediamo difatti un'armonia molto magra, dacchè le parti medie constano solamente di semplici quinte pei corni; mentre nell'es. n.° 50 l'effetto melanconico e triste del solo di clarinetto non sarebbe a lungo così espressivo, se le armonie medie fossero più piene. Su questo proposito dovremo tra non molto intrattenerci più distesamente nel far menzione del contrasto del timbro.

183. Illustreremo dunque in seguito le cose di cui abbiamo trattato, mostrando intanto le differenti maniere in cui può essere strumentato l'accordo maggiore in *do*. Scegliamo 12 esempi tutti di *forte* dalle opere dei più grandi maestri dell'istrumentazione.

Esempio n.° 78:

(1) Haydn, seconda Messa.
(2) Mozart, *Clemenza di Tito*.
(3) Beethoven, Overtura, Op. 155.
(4) Cherubini, *Faniska*.
(5) Schubert, Sinfonia in *do*.
(6) Weber, *Freischütz*.
(7) Mendelssohn Ov. del *Ruy-Blas*
(8) Rossini, *Stabat Mater*.
(9) Auber, *Muta di Portici*.
(10) Meyerbeer, *Ugonotti*.
(11) Wagner, *I Maestri Cantori*.
(12) Brahms, Sinfonia in *do min*.

Lo scolare potrà con il più gran profitto impiegare delle ore studiando e paragonando questi accordi. Se lo spazio lo permettesse, potremmo facilmente occupare molte pagine colla spiegazione di questi esempi; ma ci dobbiamo contentare di indicare alcuni punti sui quali lo scolare deve specialmente rivolgere la sua attenzione. Non tralascieremo frattando di avvisare che dove sono impiegati quattro corni, li abbiamo scritti sulla stessa rigata, e, quando era necessario, li abbiamo trasposti. Così, per es., al n.° 6 si hanno nell'originale due corni in *sol* e due corni in *do*; al n. 7, due corni in *do* e due in *mi* b e così di seguito. Gli esempi sono disposti in ordine approssimativamente cronologico, perchè lo scolare possa confrontare lo stile di orchestrazione antico e moderno. Si faccia attenzione prima di tutto all'importanza proporzionale data nelle diverse partiture alle tre note dell'accordo, cioè alla tonica, alla terza e alla quinta, e si consideri quindi la distribuzione delle parti in riguardo alla forza del timbro nelle diverse ottave. Si osserverà che in alcuni casi (come al n.° 2, 3 e 11) l'effetto è specialmente brillante, in altri invece (come al n.° 6, 7 e 12) è più pieno e sonoro.

184. Tutte le combinazioni che si trovano all'es. 78 sono di effetto, sebbene la natura di questi diversi effetti sia totalmente differente.

Chiuderemo questa parte del nostro lavoro col dare alcuni esempi dell'accordo in *do* maggiore che a bella posta sono stati strumentati male, affinchè lo scolare col confrontarli a quelli riportati nell'esempio n.° 78, possa imparare non sol-

tanto ciò che deve fare, ma anche quello che deve evitare:

Esempio n.° 79:

Questi quattro accordi sono tutti più o meno privi

di effetto. Invece di spiegarne le ragioni, lascieremo che lo scolare le trovi da sè, accennando soltanto che sono stati tutti desunti dagli accordi segnati all'es. n.° 78 colla sola modificazione di qualche parte. Confrontando i n.i 1 e 2 dell'esempio n.° 79 coi n.i 6 e 8 dell'es. n.° 78, si troverà subito la differenza. Nello scrivere questi accordi sono state gravemente violate le regole generali date per guida allo scolare.

185. L'uso dei contrasti di una partitura non è meno importante di una proporzionata regolarità nella distribuzione delle parti. Se la sonorità o un colorito uniforme viene troppo lungamente protratto, l'effetto che ne risulta è inevitabilmente monotono.

La mancanza di varietà in una partitura del resto è tanto meno scusabile, quanti più sono i mezzi che si hanno per ottenerla. Primo di questi è l'alternare le tre principali masse strumentali, la corda, i legni, e gli ottoni; secondo, il contrasto dei singoli membri di un gruppo tra di loro; terzo, il subitaneo passaggio dal forte al piano e da un'armonia robusta ad una leggera o viceversa; quarto, la modificazione del ritmo e delle figurazioni di accompagnamento. Daremo alcuni esempi di queste diverse specie di contrasti.

186. Molti dei passi riportati nei precedenti capitoli potrebbero servire come esempio di ciò che abbiamo detto in questo momento; tra gli altri, gli esempi nn. 38, 55 e 76 mostrano l'alternarsi dei diversi gruppi, dacchè gli strumenti a legno e quelli a corda si rispondono vicendevolmente. L'esempio n.° 47 porge un esempio di contrasto che si può otte-

nere per mezzo dei membri di uno stesso gruppo, cioè a dire degli strumenti a legno. L'esempio n.° 30 presenta al tempo stesso due esempi di contrasti; prima di tutti il timbro dei fagotti messo in raffronto cogli strumenti a corda, e quindi quello dei due ritmi affatto differenti. L'esempio n.° 54 è particolarmente interessante pel contrasto. Si osservi più di tutto la terza battuta e le seguenti dove la melodia è affidata all'oboe, — uno strumento di timbro aspro, — e l'armonia alle note piene e pastose dei corni; nelle battute che seguono, la distribuzione delle parti è rovesciata, perchè le note gravi hanno un suono aspro e le più alte lo hanno dolce. Dei contrapposti tra i diversi membri degli strumenti a corda si trovano nell'es. n.° 38, dove il pizzicato dei contrabbassi è alternato con tanto effetto colle lunghe note tenute degli altri strumenti a corda che suonano *coll'arco*.

187. Alcuni esempi saranno utili a chiarir meglio questo punto.

Esempio n.° 80:

Meyerbeer, *Roberto il Diavolo.*

Queste battute che dànno principio al prologo del *Roberto il Diavolo*, sono scritte in partitura abbreviata, poichè l'orchestrazione è talmente semplice e chiara che è appena possibile un equivoco. Si osserverà che questo passo non solo ci dà un esempio di contrasto tra gli interi gruppi, ma ancora tra i membri della stessa famiglia, (flauti ed oboi rimpiazzati nella battuta seguente dai clarinetti e fagotti), e tra un'armonia leggera e una robusta. Alla 7ª battuta si vede anche l'effetto di un forte vigoroso di tutta l'orchestra seguìto da un pianissimo per tre strumenti soltanto. È quasi inutile di notare che i passi di pizzicato richiedono qui dei bicordi; lo scolare ritroverà senza sforzo anche la maniera più facile e di maggiore effetto in cui questi accordi sono distribuiti per gli strumenti ad arco.

188. Il grazioso brano di strumentazione che segue:

Esempio n.° 81:

non abbisogna quasi di alcuna spiegazione, ma non per questo è meno da studiarsi. Non si trascuri di osservare lo stupendo effetto dello *sforzando pp* dei corni e dei fagotti nell'ultima battuta.

189. L'ultimo esempio che diamo in proposito di quest'argomento:

Esempio 82:

(1) Le note per risparmio di spazio sono scritte, ad eccezione dell'ultima nota dei corni, in suoni reali e sulla stessa rigata.

(Nota dell'Autore).

illustra due punti diversi. Noi vediamo dapprima un *forte* ben deciso per tutta l'orchestra seguìto da un *piano* per pochi strumenti a legno, mentre le ultime battute offrono un esempio di contrasto di un genere affatto diverso, — un *legato* di tutte le parti che segue lo staccato precedente. Questo brano fornisce inoltre una prova di ciò che è stato detto nel nostro capitolo d'Introduzione (§ 5) che cioè molti passi in orchestra hanno un effetto migliore di quello che sembri sott'occhio sulla partitura. Per chi non ha sentito in orchestra questa marcia è difficile di farsi un'idea del contrasto che risulta.

190. Dobbiamo ora avanti di terminare questo capitolo, aggiungere ancora alcune parole sul *colorito* orchestrale, specialmente perchè un libro di strumentazione in cui questo argomento non fosse punto menzionato, potrebbesi con tutta ragione riguardare come incompleto.

E questo del resto è precisamente uno dei punti che le spiegazioni non bastano ad insegnare. Ciò che è per un pittore la cassetta dei colori, così sono per un musicista gl'istrumenti dell'orchestra, ed ogni gran compositore, come ogni gran pittore, ha un modo tutto proprio per colorire. Un musicista che sia familiare colle opere dei grandi maestri, dovrebbe, interrogato sull'autore di un'opera a lui sconosciuta, esser capace di arguire il nome del compositore dal colorito orchestrale.

Così, per esempio, non vi sono altre maniere di strumentare più differenti fra loro di quelli di Beethoven, di Meldensohn e di Auber, tutti e tre straordinarii nel loro genere speciale; eppure al conoscitore,

per quanto ne avvertisse la differenza, sarebbe difficile, se non anche impossibile, di definirla. Ciascuno strumento ha qualità caratteristiche di timbro e di espressione che gli sono proprie, e le combinazioni sono inesauribili come le sfumature nella pittura. Si racconta come il pittore Opi, essendogli domandato con che cosa mescolava i suoi colori, rispondesse: «Coll'ingegno, mio Signore!...» Così pure lo scolare deve impastare il suo colorito orchestrale coll'ingegno e col genio. Il sentimento del colorito è in tutto e per tutto, come la vena melodica, un dono del cielo, sebbene lo studio senza dubbio possa avervi gran parte nel formarlo.

Lo scolare analizzi da sè le partiture dei grandi maestri, veda in che modo essi hanno ottenuto i loro effetti, e la potenza della sua immaginazione andrà aumentando: e se egli possiede una disposizione naturale pel colorito, (altrimenti non dovrebbe piuttosto cimentarsi nell'istrumentazione), a poco a poco imparerà come istintivamente, in qual modo debbansi combinare gli strumenti per ottenerne un buon effetto.

CAPITOLO VIII

ISTRUMENTAZIONE DI OPERE VOCALI.

191. Nella parte del nostro trattato per la quale ormai c'incamminiamo, dovremo considerare l'orchestra sotto un diverso aspetto. Finora l'abbiamo riguardata come il principale, se non anche l'ultimo fattore della musica; usata però in unione alla voce umana, essa discende il più delle volte ad una posizione subordinata. Nel presente capitolo dunque parleremo del modo di trattare l'orchestra, quando viene usata allo scopo d'accompagnamento.

192. Il primo e più importante principio che mettiamo avanti, è questo, che se le voci e l'orchestra agiscono insieme, quelle hanno un'importanza primaria e questa secondaria. Indubitatamente questa regola soffre molte eccezioni, ma non di meno non ci allontaneremo molto dal vero, se diciamo che di venti battute di musica vocale con orchestra tratte dalle opere dei grandi maestri, la voce umana in diciannove almeno occupa il posto più importante. L'errore che più generalmente si commette dai principianti è di caricare, troppo la musica vocale colla

musica strumentata. Un accompagnamento che è talmente forte da sopraffare la voce o che, se anche non la sopraffà, pure distoglie da quella l'attenzione dell'uditore, il più delle volte è un errore artistico.

193. Abbiamo già detto più sopra che questa regola ha molte eccezioni. Più di tutto queste si incontrano nelle opere di teatro. Come un ottimo esempio di ciò, lo scolare consulti il principio del primo duetto nelle «*Nozze di Figaro*». Questi misura con un bastone le pareti della sua camera; l'orchestra lo accompagna con una frase espressiva, mentre egli tra sè stesso dice di tempo in tempo: *Cinque, dieci, venti.* Gli strumenti descrivono qui il suo lento percorrere intorno alla camera, e l'orchestra predomina; ma appena comincia il dialogo con Susanna, le parti del canto prendono la loro abituale superiorità e l'orchestra diviene subordinata. La stessa cosa accade nella musica descrittiva: l'orchestra, nelle mani di un valente compositore, possiede una capacità di pittura realistica colla quale la voce umana non può competere e, in tali casi, quest'ultima prende il secondo posto. I due cori della tempesta: «*Ah! l'Orage nous atteint*» delle *Stagioni* di Haydn (L'estate n.° 12) e l'altro «*Wehe schaut die Wolken*» della cantata «*Jubel*» di Weber potranno provarlo.

194. Nell'accompagnamento di un *solo* bisognerebbe non trascurare mai due cose: la chiarezza e la varietà. Se l'orchestra è troppo forte, la voce del cantante non può essere chiaramente udita, mentre la varietà necessaria si può ottenere facilmente per mezzo della differenza caratteristica del timbro tra la voce e gli strumenti, o per mezzo di un cambia-

mento nel ritmo, o nella figurazione dell'accompagnamento o anche di queste due cose insieme. All'es. n.° 7 infatti il contrasto succede solo nel colorito del timbro, procedendo l'accompagnamento di conserva colla voce; ma nell'es. n.° 8 che è strumentato ugualmente per viole e violoncelli, vediamo un contrapposto più forte tra la melodia non interrotta e gli accordi strappati dell'orchestra. All'es. n.° 23 le voci e i violoncelli ci mostrano un contrasto di timbro, mentre l'andamento più mosso per ottavi dei secondi violini, aggiunge contrasto di ritmo colle voci.

195. In tutti i brani riportati fino qui la parte del canto è accompagnata soltanto dagli strumenti a corda. In generale si può dire che questi formano il migliore accompagnamento di un assolo vocale, non solo perchè è così facile di diminuire il suono e di evitare così il pericolo di sopraffare la melodia, ma anche perchè formano un contrasto migliore di quello degli strumenti a legno, alcuni dei quali, specialmente il clarinetto ed il fagotto, si avvicinano troppo al timbro della voce umana. Per questa ragione si trova, (anche qui s'incontrano naturalmente molte eccezioni), che presso i grandi maestri, gli istrumenti a corda nell'accompagnare un solo, rappresentano generalmente la parte principale.

196. Nel passo seguente con accompagnamento per soli strumenti ad arco;

Esempio n. 83:

Gluck, *Ifigenia in Tauride.*

vediamo un buon esempio di ciò che abbiamo detto sul contrasto. Vi sono impiegate tre differenti forme di accompagnamento, e di queste nessuna assomiglia alla figurazione della parte del canto. Gli ottavi di aspetto dei primi violini sui tempi forti rendono abbastanza percettibile l'entrata degli strumenti, senza che questi contendano il primato alle voci.

197. Il Pizzicato degli strumenti a corda è molto utile nell'accompagnamento, se la voce deve risaltare con una forza speciale. Esempi di tal genere se ne trovano in tutte le partiture moderne. Ne diamo uno che abbiamo citato dapprima (§ 46), non solo perchè allo scolare sarà un poco difficile di vederlo, ma anche perchè succede raramente che il pizzicato sia usato per l'accompagnamento in un movimento così rapido come qui.

Esempio n.° 84:

Auber, *Il Domino Nero.*

198. Un effetto notevolissimo si ottiene anche qualche volta con un duetto tra il canto ed una parte istrumentale, come nel brano ben noto dell'Elia:

Esempio n.° 85:

Mendelssohn, *Elia.*

Certe volte uno strumento a fiato viene pure accoppiato nello stesso modo alla voce come per esempio l'oboe nell'Aria « *O fraîcheur delicieuse* » delle *Stagioni* di Haydn (L'estate n.° 11); il clarinetto in « Parto » della *Clemenza di Tito*; il corno inglese nell'Aria « *Roberto o tu che adoro* » del *Roberto il Diavolo*; il corno bassetto nel « *Non più di fiori* » della *Clemenza di Tito* e perfino la tromba nel « *Sie schallt die Posaune* » di Händel.

199. Si può dare poi come regola generale che l'accompagnamento deve star sotto e non al disopra della parte del canto, per non confonderla. Non di rado la parte strumentale superiore procede all'unisono colla voce; ma nella più parte dei casi sarebbe meglio di non raddoppiare la melodia con qualsiasi strumento o almeno non alla stessa ottava. I nostri due ultimi esempi citati (Es. n.° 84 e 85) chiariscono questo punto. Nella applicazione di questa regola non è necessario di aver riguardo di sorta alla differenza tra la voce di uomo e quella di donna; i grandi compositori accompagnano per ciò che riguarda l'altezza, un solo di tenore o di basso quasi sempre nella stessa maniera in cui un solo di soprano o di contralto. Se però sono unite insieme due specie di parti di canto, (per esempio in un duetto tra soprano e tenore), è necessario che non sia trascurata la differenza di un'ottava tra le due voci.

200. Sebbene, come abbiamo detto sopra, la parte più importante dell'accompagnamento di un solo di voce venga comunemente affidata al quartetto a corda, non devesi per questo inferire che anche gli strumenti a fiato non possano essere usati qualche volta per lo stesso scopo e con bellissimo effetto. È necessario però rammentarsi primieramente che il timbro degli strùmenti a fiato riesce a stancare gli uditori più presto di quello degli strumenti a corda. In secondo luogo che si assomiglia maggiormente alla voce umana, e che perciò bisogna impiegare una cura speciale per ottenere il contrasto; e che finalmente, avendo gli strumenti a fiato una sonorità più potente degli strumenti a corda, riescono per questo

più facilmente a coprire la voce, se non sono usati con grande criterio. Due esempi basteranno a illustrare questo punto.

Esempio n.° 86:

Weber, *Cantata per soprano.*

Qui la voce è accompagnata da un accordo *pp* tenuto soltanto da pochi strumenti, frammezzo ai quali la melodia può udirsi senza difficoltà. Si osserverà che qualche volta l'accompagnamento è più alto della melodia: un'altra prova di quello che abbiamo già ripetuto, che cioè, fra tutte le regole della strumentazione non vè ne ha una sola alla quale non si trovino più o meno eccezioni nelle opere dei grandi maestri. Qui le note dolci del flauto nell'ottava inferiore sono troppo deboli specialmente per coprire la voce.

201. L'esempio che segue è strumentato con maggior ripieno di quello antecedente.

Esempio n.° 87:

Meldelssohn, *Lobgesang.*

Qui vediamo un artifizio favorito da Mendelssohn: le note rapidamente ribattute degli strumenti a legno, (confronta coll'es. 56), che forniscono un contrapposto di grande effetto alla melodia larga della parte del canto. Lo scolare faccia pure attenzione alla distribuzione della forza fonica; la voce è forte e l'accompagnamento è pianissimo. Alla terza e quarta battuta il flauto sale al disopra della voce, ma questa è rafforzata dall'oboe, cosicchè la melodia rimane ciononostante abbastanza marcata.

202. Gli strumenti ad ottone possono essere impiegati in un solo di canto, sebbene per loro, più ancora che per gli altri strumenti a fiato, è necessaria la più grande precauzione nell'adoperarli. Un notevole esempio si trova all'es. n.° 68 e le partiture moderne, specialmente quelle di Wagner, presentano numerosi passi che si possono consultare con profitto. Aggiungeremo che gli strumenti a ottone sono adoperati meno di frequente ad accompagnare una voce di donna che una voce maschile, perchè questa non viene così facilmente coperta.

203. Se gli strumenti ad arco e quelli a fiato vengono usati simultaneamente per accompagnare un solo, è consigliabile di utilizzare questi ultimi con parsimonia e per effetti speciali, poichè se tutti e due suonano a lungo insieme, è ben difficile di far sì che l'accompagnamento non riesca pesante. A questo riguardo sono da raccomandarsi per uno studio speciale le partiture di Mozart; siccome però queste si trovano facilmente dappertutto, riporteremo piuttosto un brano di lavoro meno conosciuto. L'analisi del passo seguente:

Esempio n.° 88:

Schubert, *Messa in fa.*

Larghetto.

Oboi.
Fagotti.
Corni in *fa.*
Violino 1.
Violino 2.
Viola.
Soprano (solo).
Bassi.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son

è assai raccomandabile perchè non vi è una sola nota che non sia usata senza scopo determinato. Si osservi specialmente il bellissimo effetto dello sforzando degli strumenti a fiato sui tempi deboli.

204. Per l'accompagnamento del recitativo i grandi maestri hanno generalmente usato il quartetto a corda, o dandogli delle armonie tenute (certe volte in tremolo), o dei brevi accordi strappati che interrompono le frasi del canto. Anche gli strumenti a fiato possono essere adoperati, ma il loro impiego con-

viene più di rado. Non possiamo dare alcune regole precise sulla strumentazione del recitativo: lo scolare le imparerà nel miglior modo possibile collo studiare le partiture dei grandi maestri. Così sono eccellenti esempi i recitativi: « *E Susanna non vien* » delle *Nozze di Figaro*; « *Don Ottavio, son morta* » del *Don Giovanni*; « *Abscheulicher wo eilst du hin* » del *Fidelio* e tutti i recitativi del *San Paolo* e dell'*Elia* di Mendelssohn e delle opere del Cherubini. Il recitativo secondo l'antica maniera, (recitativo a secco), è ormai quasi completamente caduto in disuso.

205. I compositori moderni impiegano spesso l'arpa, specialmente nelle opere per l'accompagnamento di un solo. Se usato convenientemente, questo strumento è capace di un grande effetto, ma non bisogna dimenticare che il suo timbro è relativamente debole e che non dovrebbe essere sovraccaricato da troppi strumenti diversi. Esso risalta più di tutto o solo, o col pizzicato degli strumenti a corda, (anche colle note tenute di questi purchè sieno *pp*), o cogli strumenti a fiato più dolci. Le partiture di Meyerbeer, Rossini, Gounod, Wagner hanno in abbondanza degli accompagnamenti di arpa di grande effetto. Un buon esempio, del suo impiego nella musica da concerto, si trova nella terza parte del *Fausto* di Schumann al solo Baritono « *Hier ist die Aussicht frei* ».

206. Fin qui abbiamo parlato soltanto dell'istrumentazione dei soli: per l'accompagnamento dei cori l'orchestra abbisogna di essere trattata in una maniera totalmente diversa, ed oltre a ciò il compositore deve prendere pure in considerazione se scrive per le

scene o per una sala di concerto. Sulle scene i cori non sono generalmente molto numerosi, mentre in una sala di concerto i cantanti non di rado sono più di un centinaio. Ma la differenza tra le orchestre impiegate nei due casi non è affatto nello stesso rapporto, cosicchè nel comporre è sommamente necessario di aver riguardo alla forza proporzionale di ambedue, del coro cioè e dell'orchestra. Così, per esempio, una buona orchestra da opera conta generalmente da 60 a 80 suonatori, mentre il coro a un di presso ha la stessa forza. In una Società corale invece s'impiegano spesso due o trecento voci, senza adoperare un'orchestra più imponente. Si vede da questo che la proporzione di sonorità tra le voci e gli strumenti è in ambedue i casi totalmente diversa. E questo il compositore non deve dimenticarlo.

207. Una delle cose più importanti nell'orchestrazione di composizioni corali, è quella di rivolgere ogni cura più alla grandiosità dell'effetto che ai dettagli minuziosi. Molte cose che nell'accompagnamento di un assolo farebbero una buona figura, frammezzo ad un canto corale appena sarebbero sentite. Non vogliamo dire con questo naturalmente che tutta la massa orchestrale venga impiegata di continuo; un tal modo di fare mancherebbe di gusto e sarebbe ridicolo qui come in una sinfonia. Ma in generale il compositore dovrebbe disporre gli accompagnamenti più per masse orchestrali che per singoli strumenti. Ciascuno dei gruppi orchestrali, (sieno strumenti a corda, a legno o a ottone), può essere impiegato per l'accompagnamento dei cori tanto solo come in unione agli altri; ma per regola un passo a solo, (per

esempio per flauto, per oboe o per clarinetto), non si potrebbe sentire, se il coro non canta pianissimo.

208. Nella musica di stile contrappuntistico e specialmente nella fuga è necessario di avere per scopo la chiarezza. Se vi s'impiegano troppe spezzature, la musica ne patisce indubbiamente. Come regola generale consigliamo allo scolare di scrivere la parte orchestrale di una fuga all'unisono o all'ottava colle voci. È vero che i grandi maestri hanno scritto delle fughe bellissime con accompagnamento indipendente d'orchestra (Vedi Haydn « *Et vitam venturi* » nella sua prima Messa, e Mendelssohn nel Coro n.° 15 « *Di tenebre coperto* » nel *S. Paolo*); ma se il compositore non possiede una grande padronanza del contrappunto gli sarà difficile di trattare questa forma di fuga con buon effetto.

209. Nei due casi menzionati, tanto al coro come all'orchestra è stata data quasi la stessa importanza, ma accade sovente di lasciar predominare il primo. Niente produce un effetto più bello che l'introdurre temporaneamente un coro senza accompagnamento, (purchè sia bene eseguito), mentre spesso l'accompagnamento intieramente subordinato serve soltanto ad impedire alle voci di calare di tuono. Del resto è importante pel compositore di fare attenzione a tal cosa; e sarà bene per questo che non lasci senza alcun passo d'intonazione più scabrosa o più incerta, perchè altrimenti il nuovo attacco dell'orchestra sarebbe fatale.

210. Nella musica da chiesa, (oratori, ecc.) e anche in certe scene di opere, viene spesso impiegato

per l'accompagnamento l'organo in unione all'orchestra. Consigliamo espressamente allo scolare di non adoperarlo se non possiede una cognizione pratica delle sue qualità, poichè gli sarebbe impossibile di scrivere convenientemente per questo strumento. La sonorità dell'organo è talmente forte, che una parte d'organo scritta male, può rovinare l'effetto di un'intiera orchestra. Nel caso che egli conosca bastantemente questo strumento, gli diamo alcuni cenni sul modo di trattarlo insieme all'orchestra ed ai cori.

211. Bach e Händel adoprano molto spesso l'organo nella loro musica da chiesa. Sembra che il primo, per quanto si può giudicare dalle indicazioni nelle sue partiture, lo abbia usato continuamente e in armonia piena, quasi da capo a fondo. Del resto Händel impiega l'organo (come vediamo dalle sue stesse note nella parte dell'organo nel *Saulo* [1]) per farlo suonare all'unisono colle voci del coro, e qualche volta anche per rafforzare la voce del basso, (tasto solo). Haydn e Mozart adoprano l'organo specialmente nei passi di *forte* e lo fanno tacere qua e là nei punti di piano o nei soli. Nelle partiture di tutti e tre i maestri la parte dell'organo non è scritta distesamente, ma soltanto accennata col basso numerato: la posizione e il ripieno degli accordi è rimesso alla cura del sonatore. Il primo esempio di una parte di organo scritta completamente, si trova, nel

---

[1] Vedi Chrysander « Jahrbücher für Musikalishe Wissenschaft » I Vol, 406-428.

(Nota dell'Autore).

crediamo, della partitura della Messa in re maggiore di Beethoven. Il compositore lo riserba per effetti speciali sia che voglia una sonorità più piena o un cambiamento repentino di timbro; e il suo metodo di trattare l'organo fu seguito, forse con più felice risultato da Mendelssohn, le di cui partiture del *S. Paolo*, *dell'Elia* (1) e del *Lobgesang* sono immensamente istruttive e vengono caldamente raccomandate allo scolare perchè vi faccia uno studio accurato (2).

Riportiamo qui un esempio tratto dal *Lobgesang* di una riuscitissima introduzione dell'organo in mezzo ad una frase.

(1) Nell'edizione originale delle partiture del *S. Paolo* e dell'*Elia* la parte dell'organo non è scritta distesamente, ma soltanto indicata per mezzo delle parole « coll'organo o senza organo ». Essa è venuta alla luce per la prima volta nella nuova edizione delle Opere Complete del Mendelssohn, pubblicata dal Breitkopf und Härtel di Lipsia.

(2) A proposito dell'impasto efficace dell'organo coll'orchestra, vedasi anche la sinfonia in *do* min. (N. 3) del Saint Saëns.

(Nota dell'Autore).

Esempio n.° 89: Mendelssohn, *Lobgesang*.

212. In gran parte l'effetto dell'organo usato in unione alla orchestra, dipende naturalmente dal modo in cui il suonatore lo registra. Gli organi sono talmente differenti che sarebbe impossibile al compositore d'indicare con precisione quali registri debbano essere usati, e non ci sarebbe del resto nemmeno da consigliare di farlo, perchè ciò dipende molto dal numero del coro e dell'orchestra, dalle condizioni acustiche della sala di concerto, ecc. Egli è meglio per questo di dare soltanto delle indicazioni generali, come ha fatto il Mendelssohn nel brano ora riportato, (*f*, *mf*, *p*, 8 piedi, 16 e 8 piedi; 8 piedi e 4 piedi e così via di seguito).

213. L'organo viene usato anche qualche volta per certe scene speciali di opere come, per es., nel 5° atto del *Roberto il Diavolo*, nel secondo atto del *Lohengrin*, ecc. Eccezionalmente si trova nelle opere comiche come nella scena del Chiostro nel 3° atto del Domino nero. Siccome molti teatri non posseggono un organo, questo viene spesso rimpiazzato con un armonium. Anche nella migliore ipotesi questo è sempre un cattivo cambio, poichè, sebbene l'armonium possa essere usato al posto dell'organo in punti delicati, pure è impossibile di ottenere la voce rotonda data dal registro del *Principale* su di uno strumento ad ancia. L'armonium non viene quasi mai usato in orchestra tranne nel caso accennato. Un esempio del suo impiego, (probabilmente il solo), si trova però nella partitura dell'oratorio "*Cristo*" del Liszt, nel quale l'organo e l'armonium sono usati alternativamente.

214. Non abbiamo fin qui riportato alcun esempio

di *Pieno Coro* con accompagnamento di orchestra, perchè prima di tutto, dato pure che potesse esser utile, sarebbe troppo lungo ed esigerebbe più spazio di quello che in un libro come questo, si può accordare; dall'altra parte poi, siccome lo scolare può facilmente acquistare per poco prezzo le edizioni di quasi tutte le partiture, [1] gli basterà di sapere i nomi di questi lavori. Gli raccomandiamo per uno studio speciale la *Creazione* di Haydn e il *S. Paolo, l'Elia*, il *Lobgesang* e *La notte di Valpurga* del Mendelssohn. Con uno studio accurato di queste opere, lo scolare può imparare più che se noi continuassimo a spiegare ancora per quindici pagine. Il punto più importante che abbisogna prendere in considerazione nell'istrumentare un canto per coro, è il giusto equilibrio fra la sonorità delle voci e quella dell'orchestra. Per completare questo capitolo, diamo qui, come chiusa, un piccolo brano di coro con piena orchestra ed organo.

---

[1] Vedasi, tra le altre, la collezione di Partiture *Miniature Scores*, pubblicata dall'editore E. Donajaoski di Londra.

Esempio n.° 90:

Mendelssohn, *Salmo 98.°*

a. 2.
tr tr tr tr tr tr
Recht, und die Völ - ker, die Völ - ker mit Recht
f

In questo brano vediamo dapprima il contrasto tra le diverse masse, dacchè gli strumenti a legno e ad ottone rispondono alle voci e agli strumenti a corda, e alla quinta battuta s'incontra una combinazione di tutta la massa vocale e strumentale. L'analisi di questo passo sarà molto utile per lo scolare.

CAPITOLO IX

ORCHESTRAZIONE DI CONCERTI E DI ALTRI SOLI STRUMENTALI.

215. Essendo le regole generali dalle quali il compositore deve lasciarsi guidare nell'orchestrare un assolo strumentale, quelle stesse che lo scolare ha ormai conosciute, in questo capitolo è necessario soltanto di fare alcune osservazioni sul modo di metterle in pratica.

216. Nello scrivere un assolo di uno strumento, si possono permettere molte cose che non converrebbero per musica di orchestra. Difatti in un concerto per violino sarebbe, per es., inutile di limitare l'estensione dello strumento al *la* o al *do* (§ 12). Molti passi contenenti accordi od altre difficoltà che un autore giudizioso non userebbe nella musica orchestrale, sono permessi in un pezzo che ha per iscopo di mettere in mostra l'abilità di un solista. Di qui la necessità o almeno l'opportunità che il compositore possegga una pratica cognizione dello strumento pel quale scrive; altrimenti egli potrebbe molto facilmente introdurre dei passi altrettanto difficili, quanto privi di effetto.

217. I concerti sono generalmente scritti per uno strumento a solo, sebbene qualche volta ve ne sieno impiegati anche più d'uno. Così vi hanno i concerti di Mozart per due violini, per violino e viola, per flauto e arpa e perfino per due o tre pianoforti; mentre poi Beethoven ha scritto un bel concerto per tre strumenti (op. 56) per pianoforte, violino e violoncello. Lo strumento pel quale è stata composta la maggior parte dei concerti è senza dubbio il pianoforte. Ciò più di tutto deriva probabilmente dall'esser questo sonato più di qualunque altro strumento, in modo da trovare facilmente su un buon violinista, tre o quattro pianisti dello stesso grado di abilità. Ma una causa della preferenza che vien data al pianoforte si trova indubbiamente nella sua proprietà di produrre da sè solo un'armonia completa, e quindi, non avendo esso alcuna parte essenziale nell'orchestra ordinaria, nel poter offrire un buon contrasto con tutti gli altri strumenti, come nel legarsi a loro. Per imparare come si possa ottenere nel miglior modo quest'ultima cosa, raccomandiamo allo scolare per farne uno studio accurato, le partiture dei concerti di Beethoven, (specialmente quello in *sol* magg. e l'altro in *mi* b), la fantasia per pianoforte, soli cori e orchestra (op. 80) e le opere di Mendelssohn per pianoforte ed orchestra (concerto, capriccio brillante), ecc.

218. È impossibile, dentro il limite che ci siamo proposti, di accennare anche una piccola parte delle combinazioni praticabili tra il pianoforte e l'orchestra. Ci contentiamo di riportare alcuni brevi esempi che illustreranno due o tre degli effetti che s'incontrano più spesso.

Esempio n.° 91: Beethoven, *Concerto in* do *min.*

Qui la melodia è affidata per ottave al pianoforte e accompagnata da una semplice armonia degli strumenti a corda. Nel passo seguente:

Esempio n.° 92: Schumann, *Concerto in* la *min.*

i violoncelli hanno la melodia; gli altri strumenti a corda e i fagotti riempiono l'armonia nelle prime due battute, mentre il pianoforte ha dei disegni più ricchi formati da accordi sciolti. Alla terza e quarta battuta il pianoforte riprende la melodia, e gli strumenti a corda passano ad una posizione subordinata. L'esempio che segue mostra una combinazione di grande effetto tra gli strumenti a fiato e il pianoforte. Si osservi il piano delle trombe e dei timpani.

In un forte, questi strumenti avrebbero coperto troppo la parte del solo.

Esempio n.° 93:

Mozart, *Concerto in* re *min.*

219. Dopo il pianoforte, il violino è lo strumento pel quale esiste la maggior parte dei concerti. È inutile dire che per l'accompagnamento di un solo di violino si usano anche gli altri violini. Qui il contrasto necessario si ottiene per mezzo della differenza di suono, di ritmo, ecc. Qualche volta si può anche ottenere un contrasto di timbro: Beethoven infatti nell'adagio del suo concerto per violino, prescrive i sordini a tutti i violini di accompagnamento, facendo suonare la parte del *solo* senza sordini. Le partiture dei concerti per violino di Beethoven e Mendelssohn mostreranno allo scolare come debba trattare questa parte della strumentazione.

Riportiamo un brano di quest'ultimo.

Esempio n.° 94:

Mendelssohn, *Concerto per Violino.*

In questo esempio il solo del violino è accompagnato da pochi strumenti a fiato, mentre gli strumenti ad arco hanno degli accordi pizzicati. Il contrasto di timbro qui non lascia niente a desiderare.

220. Nei rari casi in cui viene scritto un concerto per uno strumento a fiato, è meglio di evitare nell'orchestra l'uso dello strumento della stessa specie. Difatti nei concerti per clarinetto di Mozart e di Weber non sono usati nell'accompagnamento punti clarinetti; nel concerto per fagotto di Mozart, i soli strumenti a fiato sono gli oboi e i corni, e così in altri esempi ancora. La ragione è chiara, volendosi ottenere il contrasto maggiore possibile tra l'accompagnamento e la parte del solo.

221. Aggiungeremo soltanto per chiusa, che se lo scolare si lascerà guidare dai principii generali che abbiamo esposti nel Capitolo VII sull'*equilibrio nella distribuzione delle parti,* il *contrasto e la varietà del colorito* e nel Capitolo VIII sull'*accompagnamento di un pezzo a solo,* e studierà quindi accuratamente le partiture dei concerti dei grandi maestri, specialmente quelli di Beethoven, Mozart e Mendelssohn, non troverà alcuna difficoltà a strumentare convenientemente e con effetto un concerto che la sua fantasia gli possa dettare.

CAPITOLO X

MASSIME GENERALI. CONCLUSIONE.

222. Abbiamo ormai brevemente toccati tutti i rami dell'istrumentazione che sono compresi nel campo di questo trattato elementare, e termineremo il nostro lavoro con alcuni consigli di carattere generale.

223. Uno dei più importanti che si possa dare ad un giovine musicista che comincia a scrivere per orchestra, è di *scrivere in un modo pratico*. Il principiante commette spesso l'errore di comporre della musica estremamente difficile ed ineseguibile. Succede relativamente di rado che questa difficoltà nasca spontaneamente nel pensiero musicale; e il più delle volte essa deriva da mancanza di riflessione e di conoscenza, (certe volte per tutte e due le ragioni), del modo in cui questo pensiero si può esprimere nel modo migliore; il risultato di un tal sistema è questo che se il compositore ha l'occasione di far suonare il suo lavoro, molto probabilmente lo sentirà eseguito male. I nostri suonatori d'orchestra si prendono ben volentieri la pena, dato che ve ne sia bisogno, di studiare un passo difficile di Beethoven,

di Brahms o di Wagner, ma non si assoggetteranno alla stessa fatica, se non vi sono costretti, per una sinfonia di un principiante; in nessun caso poi la soneranno con amore, e l'accompagneranno invece con sommesse ma cordiali imprecazioni. Chiunque abbia avuto da fare per molto tempo coi sonatori di orchestra, potrà confermare la verità di queste cose. Pel solito scopo di *praticità,* lo scolare non dovrebbe impiegare nelle sue partiture nessuno degli strumenti che non sono in uso in tutte le orchestre. Scrivendo per es. una parte importante per clarinetto basso o per controfagotto, egli crea con ciò una grande difficoltà per l'esecuzione del suo lavoro.

224. Passiamo ora ad un altro punto strettamente congiunto al precedente: alla necessità cioè d'interessare al lavoro gli esecutori. Un compositore accorto cercherà sempre di dare a ciascuno strumento dell'orchestra qualche cosa di importante a fare, si trattasse pure soltanto di poche note. Se per es. il secondo oboe ed il secondo clarinetto, nel corso del pezzo, hanno un passo in cui lo strumento primeggi per un momento, cosicchè il suonatore senta di avere anch'esso una parte notevole nella buona riuscita dell'insieme, egli suonerà con pazienza delle pagine intiere di note tenute e di accompagnamenti. Si osservino a questo proposito le partiture delle opere di Mozart e delle sinfonie di Beethoven, e si veda come nel corso del lavoro è affidato qualcosa d'importante a ciascun suonatore. Difatti se si può ispirare in essi un certo interesse, allora si metteranno al lavoro con buona volontà, ed il riguardo avuto per questo lato da parte del compositore, toglierà la

differenza che passa tra un'esecuzione coscienziosa della sua musica ed una svogliata.

225. Un'altra cosa di una grandissima importanza è la necessità di esser chiari nello scrivere per orchestra. Abbiamo già parlato di questo in un capitolo precedente (§ 178), ma la è cosa di tanto rilievo che vi ritorniamo sopra di nuovo. Molti giovani compositori sembra che riguardino le loro partiture come se fossero degli esercizii di contrappunto a otto o nove parti. In alcune circostanze una tale polifonia è permessa e fors'anche desiderata; ma nella maggior parte dei casi un aumento di parti indipendente, (non parliamo qui del semplice raddoppiamento per ottave), dà origine soltanto a confusione senza aggiunger niente all'effetto generale. Sebastiano Bach seppe certamente combinare con chiarezza un certo numero di melodie ma egli rappresenta una grande eccezione. Mozart nel finale della sua sinfonia " *Jupiter* ", ci offre alcuni esempi meravigliosi di stile polifonico, ma primieramente diremo che ci voleva il genio di Mozart per mettere insieme un tal pezzo, e che poi, nell'esecuzione, molte parti non risaltano così chiare come parrebbe nella partitura. A questo proposito vogliamo qui fare osservare che nel legger quasi ogni partitura, si trovano delle cose che nell'esecuzione appena si sentono, e che sembrano essere aggiunte soltanto o per ragione di correttezza nel periodo, o anche per interessare i suonatori [1]. I più gran contrappuntisti mo-

[1] Da alcuni compositori si suole ora certe volte per mezzo di un disegno generalmente leggiero, creare una specie di sfondo al tema principale. Questo disegno nella più parte dei casi non si riesce ad

derni sono certo Brahms, Raff e Wagner [1]. Studiando le loro partiture si trova raramente che queste sieno aggravate o rese confuse da un eccessivo accumulamento di parti indipendenti; l'armonia a quattro parti (come dovrebbe esser sempre) forma in esse il fondamento dell'edifizio musicale. È impossibile di dare a questo proposito una regola fissa; l'esperienza sola potrà insegnare al compositore quello che deve sfuggire; ma non sarà mai troppo se stabiliremo per regola, che la *chiarezza dell'effetto sta in ragione inversa del numero di parti indipendenti* (*oltre le quattro*).

226. È pure una regola importante sebbene non sempre osservata accuratamente, che ciascun gruppo di strumenti formi da sè stesso una armonia corretta. Forse è superfluo di aggiungere che ciò non si potrebbe mettere in pratica coi corni e colle trombe a squillo, pei quali, a causa della loro scala incompleta, bisognerebbe fossero fatte molte concessioni. [2]

---

avvertire distintamente, ma forma quello che con parola efficace chiamasi « atmosfera ». Un esempio meraviglioso di questo effetto si ha nel 3° tempo della Sinfonia Patetica del « Tschaikowsky », dove l'andamento di terzine che lo inizia, vien mantenuto costantemente dagli strumenti ad arco alternati con quelli a legno durante tutto il lungo lavoro tematico della Marcia che ne forma il soggetto principale. Dato che lo scolare voglia tentare quest'effetto, è necessario ch'egli sia più che cauto nel mantenere tra il motivo che forma l'« *atmosfera* » ed il tema principale un'assoluta diversità di ritmo e di colorito orchestrale affinchè essi restino continuamente fra loro.

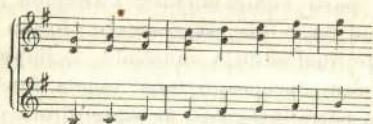
[1] Editore il compianto Tschaikowsky.

(Nota del Traduttore).

[2] Vedi per esempio le otto battute di quinte giuste di seguito tra le trombe e l'oficleide, nell'Overtura del *Sogno di una notte d'Estate* di Mendelssohn (pag. 48-49 della nuova edizione, Breitkopf und Härtel).

(Nota dell'Autore).

Un semplice esempio spiegherà ciò che vogliamo dire:

Esempio n.° 95:

In questa serie di seste le tre parti possono essere eseguite dai soli strumenti ad arco, o soltanto da quelli a fiato, o da tre ad arco raddoppiati da tre a fiato, potendo l'oboe suonare coi primi violini e due clarinetti coi secondi violini e colle viole; sarebbe anche possibile, sebbene con effetto meno sicuro, di dare le due parti estreme agli strumenti a corda e la parte media a uno strumento a fiato o viceversa, ma sarebbe erroneo di far suonare le due parti superiori dagli strumenti a corda e la più grave da uno strumento a fiato; opporre le due parti acute, per esempio, da due oboi e la più bassa dai violini; come sarebbe ugualmente scorretto se tutte e tre le parti fossero eseguite dagli strumenti a corda, e che le due sole parti superiori fossero raddoppiate dagli strumenti a fiato senza esserlo anche la terza.

227. Il più gran difetto nella strumentazione della scuola moderna, è la predilezione per la sonorità, ed è questo proprio il momento di avanzare una seria protesta contro questa tendenza. Il nostro secolo per riguardo alla musica fu chiamato con una espressione molto adatta, il *secolo degli ottoni*. Due corni, due trombe ed un paio di timpani bastarono pel maggior numero delle più grandi ispirazioni di

Mozart e di Beethoven: ma i nostri compositori moderni non si fanno scrupolo d'impiegare in qualunque circostanza, quattro corni, due o tre trombe, tre tromboni, un oficleide o un Bass-Tuba, e spesso, oltre tutto questo, anche la gran cassa, i piatti, il triangolo e probabilmente ancora altri strumenti. E la maggior parte di questi, se non anche tutti, in qualche composizione moderna si vedono adoperati per accompagnare una semplice canzone. È precisamente come se si prendesse un maglio a vapore per ammazzare una mosca. Noi protestiamo qui non contro l'uso, ma contro l'abuso di questi strumenti. Cogli strumenti a ottone si possono ottenere dei bellissimi effetti, come lo hanno spesso mostrato Schubert e Mendelssohn e, negli ultimi tempi, Brahms e Wagner; ma non è per questo men vero che la tendenza predominante della scuola moderna è di far uso troppo frequente di questa parte della orchestra. Il colorito generale naturalmente si arricchisce, ma presto diviene anche monotono; e molte sfumature delicate dell'orchestra, vengono offuscate dall'ombra prodotta dalle continue entrate dei corni e dei tromboni.

228. È probabile che l'applicazione generalizzata dei pistoni negli strumenti a fiato abbia contribuito ad accentuare questa tendenza. Quando i compositori avevano a loro disposizione soltanto un numero limitato di note pei corni e per le trombe, essi erano, bene o male, costretti ad impiegare raramente questi strumenti. Ma quando il nuovo meccanismo mise a loro disposizione una scala cromatica completa, essi cedettero troppo spesso alla tentazione di adoperare questi strumenti ad ogni occasione, dimenticando totalmente che una gran parte del segreto del loro

effetto stava appunto nella loro scala limitata. Noi consigliamo espressamente allo scolare di usare i corni e le trombe a squillo, almeno fino a che non possieda abbastanza esperienza per sapere come si possano usare con criterio gli strumenti a pistoni. In tutti i brani che abbiamo riportati nel corso di tutto il nostro libro, abbiamo principalmente scelto dei punti in cui erano usati gli strumenti a squillo ([1]), e si vedrà che per effetti ordinari essi offrono abbastanza varietà.

229. Sarà immensamente utile allo scolare di scrivere spesso per piccola orchestra senza trombe e senza timpani. Fino a che non l'ha provato da sè egli non potrà rendersi conto del numero infinito di combinazioni che si possono ottenere senza il concorso di una sonorità inutile; e quanto più egli si abituerà a trovare dei belli effetti con pochi strumenti soli, tanto meno cederà alla tentazione di abusare nel modo accennato degli strumenti ad ottone ([2]) ([3]).

([1]) Colla sola eccezione degli accordi dei *Meistersinger* di Wagner nell'es. 78, i quali pure ugualmente potrebbero essere suonati con facilità da due corni a squillo in *fa* e da due in *do*.

([2]) Come un esempio altamente interessante di ciò che si può fare con una piccola orchestra in una musica artisticamente elaborata si veda il 1° finale del *Portatore di acqua* del Cherubini. Questo brano stupendo occupa 57 pagine della partitura ed è pieno dei più belli effetti di strumentazione, nonostante che gli strumenti a fiato impiegativi siano 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti e 2 corni.

(Nota dell'Autore).

([3]) Non possiamo che approvare i savi consigli dell'autore, in quanto esso inculca allo scolare di servirsi sul principio di pochi mezzi, e d' imparare a ritrarre dalla piccola orchestra tutti gli effetti bellissimi e svariatissimi di cui essa è capace. Nel tempo stesso però, mettendolo in guardia contro l'uso ingiustificato di alcuni strumenti poco adoperati i quali trovano la ragione del loro effetto caratteristico nell'impiego esclusivo di loro a colorire certe situazioni speciali, e

230. Il Gevaert nel suo stupendo trattato di strumentazione dice: « Se paragoniamo una delle opere di Mozart con uno dei lavori drammatici moderni, ci salta subito agli occhi una grande differenza nel sistema di strumentare. In questi ultimi l'insieme generale dell'orchestra è, per così dire, stereotipato, e, fatta eccezione di alcuni leggieri cambiamenti, da capo a fondo della partitura è sempre lo stesso. Preso singolarmente, l'effetto di ogni periodo è brillante, ma la continua ripetizione dello stesso pieno orchestrale ingenera sazietà e monotonia. In Mozart invece l'intiera sonorità dell'orchestra è riserbata soltanto alle situazioni culminanti del dramma, e questa sobrietà fa risaltare chiaramente la potenza irresistibile della orchestra, quando sono riunite tutte le sue masse. »

231. Sebbene il Gevaert nel brano citato parli più specialmente della strumentazione delle opere, il suo giudizio calza assai bene anche a riguardo dell'istrumentazione generale nella scuola moderna. Meyerbeer, Gounod e Wagner, per quanto sieno eccellenti ed interessanti le loro partiture, possono appena esser citati come buoni modelli. Lo scolare non dovrà

---

più ancora contro l'uso smodato e il cattivo trattamento che si fa da alcuni degli strumenti a ottone ed a percossa, ci è forza riconoscere nell'atto pratico, che tranne un caso determinato da particolari ragioni, l'orchestra moderna non potrebbe fare a meno di certi suoi efficienti speciali, senza rinunziare in pari tempo ad una quantità straordinaria di nuovi effetti e di nuove combinazioni, e senza produrre ugualmente un'impressione strana nel pubblico, il cui palato abituato ormai alle forti droghe, a lungo andare difficilmente gusterebbe nella musica dei sapori delicati sì, ma divenuti troppo semplici per lui.

(Nota del Traduttore).

sdegnare di apprender da loro il modo di ottenere certi effetti speciali o quello di mettere in opera le grandi masse; ma se vuole imparare la maniera di trattare convenientemente ogni singolo strumento e di produrre degli effetti grandiosi con piccoli mezzi, egli dovrà, consultare le partiture di Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini e Schubert. Non è ancora detto se, con tutta la ricchezza moderna e con le nostre masse, la scienza della strumentazione, dalle partiture di opere come "*Le nozze di Figaro*", "*Il Fidelio*", e il "*Portatore di acqua*", in poi, abbia fatto un grande ed effettivo progresso.

232. Giunti alla fine di questo lavoro, ripeteremo chiaramente ciò che abbiamo detto in principio; che cioè l'istrumentazione non si può imparare soltanto da un trattato. Se coloro che comprano questo libro credono, dopo averlo letto, di esser già abili a scrivere per l'orchestra, si troveranno subito di certo amaramente disillusi. La sola cosa possibile è di spiegare il meccanismo degli strumenti, e mostrare allo scolare come e in qual modo migliore egli debba comportarsi per metterli in opera. La disposizione naturale aiutata dallo studio e dall'esperienza, deve fare il resto; e lo scolare, dal sapere come i grandi maestri hanno trattato l'orchestra, imparerà meglio che in altro modo ciò che egli stesso deve fare da principio. Se gli esempi riportati in questo libro potranno giovargli in tal cosa, lo scopo è già pienamente raggiunto.

APPENDICE

DISPOSIZIONE DEGLI STRUMENTI NELLA PARTITURA.

233. È ben deplorevole che non esista un sistema uniforme nella disposizione ordinativa degli strumenti in una partitura. La conseguenza di ciò è che il musicista, nel leggere una partitura straniera, si trova nel principio in un grande imbarazzo, trovando gli strumenti diversamente disposti dal modo a cui egli è abituato. Tal cosa succede specialmente nelle composizioni antiche; nelle partiture moderne sono in uso soltanto al più due o tre maniere diverse di disposizione degli strumenti. Non essendoci permesso qui di riportare tutte quelle usate, ci contenteremo di dire qualche parola sui sistemi più generalmente adottati.

234. Nel primo di questi si trovano in capo alla partitura i tre strumenti più acuti del quartetto a corda; quindi gli strumenti a legno disposti per ordine di altezza, cominciando per questo dal flauto come il più acuto di tutti; poi i corni le trombe e i timpani, (i tromboni se vengono impiegati, sono collocati sotto o sopra quest' ultimi), e in fondo i

violoncelli e i contrabbassi. L'intiera partitura sarebbe perciò ordinata nella maniera seguente:

Violini primi. » secondi. Viole.	Strumenti a corda.
Flauti. Oboi. Clarinetti. Fagotti.	Strumenti a legno.
Corni. Trombe. Tromboni.	Strumenti a ottone.
Timpani [1].	
Violoncelli e bassi.	

Questa disposizione si trova nelle edizioni antiche di molte partiture di Mozart e Haydn e qualche volta ancora in quelle di compositori moderni come Meyerbeer e Herold. Lo Spontini nella partitura della "*Vestale*", ha fatto un cambiamento, avendo collocato la viola immediatamente sopra i bassi invece che sotto ai violini, ciò che però non torna di alcun vantaggio e rende la partitura incomoda alla lettura.

235. Un secondo sistema di ordinare gli strumenti li dispone nella partitura in riguardo alla loro importanza, collocando da principio quelli che vengono

(1) I timpani qualche volta son posti eccezionalmente in fondo alla partitura sotto i contrabbassi, come nel *Giuseppe* di Méhul, nell'*Elisa* di Cherubini, ecc.

(Nota dell'Autore).

meno usati. Questo metodo è spesso adottato nella musica tedesca come nella sinfonia in *mi* ♭ maggiore di Schumann, dove le parti sono disposte in questo modo:

Timpani.
Trombe.
Corni.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti.
Fagotti.
Tromboni.
Violini 1.[i]
Violini 2.[i]
Viole.
Bassi.

Questo sistema in confronto del primo ha il vantaggio di riunire insieme tutti gli strumenti a corda, ma presenta l'irregolarità di dividere i tromboni dagli altri strumenti ad ottone. Esso però, crediamo, non è più seguito oggigiorno e non lo sarà più.

236. Il terzo metodo quello più generalmente in uso nella musica moderna è il presente: si prendono i tre gruppi e si dispongono i membri di ciascun gruppo l'uno sotto l'altro a seconda della loro altezza (con una sola eccezione), mettendo prima gli strumenti a legno, poi quelli a ottone e infine gli strumenti a corda. L'eccezione accennata riflette i corni. Sebbene essi rispetto all'altezza stiano sotto alle trombe, pure nella partitura sono collocati avanti a queste, perchè suonano così spesso insieme cogli

strumenti a legno, che sarebbe scomodo di dividerli da loro. Un cambiamento a questo sistema si vede fatto da alcuni compositori francesi (per es. Auber); esso consiste nell'ordinare tutti gli strumenti a fiato secondo la loro altezza. In questo metodo gli strumenti a legno sono frammischiati cogli strumenti ad ottone, invece di tener separati questi due gruppi. Il terzo metodo colla sua modificazione sarà dunque il seguente:

Flauti.
Oboi.
Clarinetti.
Fagotti opp. Trombe.
Corni.
Trombe opp. Fagotti.
Tromboni.
Timpani.
Violini 1.i
Violini 2.i
Viole.
Bassi.

237. Se nella partitura vengono introdotti anche altri strumenti, essi sono disposti a seconda della loro classe e della loro altezza. Così infatti l'ottavino sta sopra il flauto [1] il corno inglese sotto l'oboe,

---

[1] Molti compositori notano l'ottavino sotto il flauto, probabilmente perchè esso in generale vien suonato dal secondo flautista. Il sistema però di scriverlo sopra il flauto gli assegna ad ogni modo un posto più adatto.

(Nota dell'Autore).

la tuba o l'oficleide sotto i tromboni e gli strumenti a colpo sotto i timpani. L'arpa in generale è collocata immediatamente sopra ai primi violini, e qualche volta immediatamente sopra i bassi, mentre in una partitura di Gade "*Il Crociato*,, (Der Kreuzfahrer) è notata, in un modo assai scomodo, in cima alla pagina.

238. Nella musica di canto viene generalmente seguito il sistema di scrivere sopra i bassi le voci ordinate in ragione della loro altezza. Se s'impiegano delle voci di solo ed il coro, tutte le parti dei soli sempre per ordine di altezza, vengono segnate sopra le parti dei cori; come pure in un coro doppio, tutte le parti del primo coro stanno sopra quelle del secondo. Alcuni compositori scrivono le voci sopra i primi violini, dividendoli in tal modo dagli strumenti a legno e dagli ottoni; ma l'altro sistema più in uso è da preferirsi senza dubbio. Nei concerti lo strumento a *solo* sta qualche volta in cima alla pagina e più spesso ancora sopra i primi violini, sebbene in altri casi, (specialmente il Piano-forte), si trovi pure collocato tra i violini ed i bassi.

239. Raccomandiamo allo scolare di seguire l'ultimo metodo che abbiamo riportato, che, come vedesi, è appunto quello addottato continuamente anche in questo libro, essendosi ordinate le parti in questo modo dove faceva bisogno. È necessario naturalmente che chi studia conosca anche gli altri sistemi di disposizione degli strumenti; ma, quando egli vi sia abbastanza iniziato, non troverà più alcuna difficoltà nel leggere una partitura nella quale s'incontrano piccoli cambiamenti nell'ordine di successione delle parti.

240. Differendo i nomi delle note a seconda delle diverse lingue, diamo qui una tavola di tutti questi nomi in tedesco, francese, italiano ed inglese, affinchè lo scolare anche a questo riguardo non abbia ad incontrare nessuna difficoltà.

Tedesco	Francese	Italiano	Inglese
C	Ut	Do	C
Ces	Ut bémol	Do bemolle	C flat
Cis	Ut dièse	Do diesis	C sharp
D	Re	Re	D
Des	Re bémol	Re bemolle	D flat
Dis	Re dièse	Re diesis	D sharp
E	Mi	Mi	E
Es	Mi bémol	Mi bemolle	E flat
Eis	Mi dièse	Mi diesis	E sharp
F	Fa	Fa	F
Fes	Fa bémol	Fa bemolle	F flat
Fis	Fa dièse	Fa diesis	F sharp
G	Sol	Sol	G
Ges	Sol bémol	Sol bemolle	G flat
Gis	Sol dièse	Sol diesis	G sharp
A	La	La	A
As	L bémol	La bemolle	A flat
Ais	La dièse	La diesis	A sharp
H	Si	Si	B
B	Si bémol	Si bemolle	B flat
His	Si dièse	Si diesis	B sharp

INDICE DEGLI ESEMPI CITATI

NB. I numeri si riferiscono agli esempi e non alle pagine.

Auber,	Il Dio e la Baiadera.	N.	47
»	Il Domino nero	»	23, 84
»	Lestocq	»	42
»	La muta di Portici	»	58, 78
»	La Sirena.	»	72
Beethoven,	Nona Sinfonia	»	39
»	Concerto in *do* min.	»	91
»	Overtura in *mi* bemolle	»	22
»	Fidelio.	»	60
»	Overtura di Leonora (N. 1)	»	17
»	Overtura op. 115	»	78
»	Prometeo	»	21
»	Quartetto op. 59 (N. 1).	»	9
Brahms,	Rinaldo	»	51
»	Schicksalslied	»	64
»	Sinfonia in *do* min	»	76, 78
Bruch,	Ulisse	»	73
Cherubini,	Elisa	»	40
»	Faniska	»	78
Gade,	Il crociato (Kreuzfahrer)	»	7, 46
Gluck,	Ifigenia in Tauride	»	83
Gounod,	Marcia funebre in morte di una marionetta.	»	82
Händel,	Saul.	»	31
Haydn,	Le stagioni	»	29, 36
»	Sinfonia in *re*	»	14
»	» in *sol*.	»	52
»	» in *sol* (militare)	»	71
Méhul,	Giuseppe	»	54
Mendelssohn,	Elia	»	85

Mendelssohn,	Lobgesang	N. 55, 87, 89
»	Sogno di una notte d'Estate	» 24, 32, 44
»	Overtura delle Ebridi	» 13
»	» del Ruy-Blas	» 78
»	Salmo 98	» 90
»	S. Paolo	» 68
»	Sinfonia in *la* magg.	» 56
»	» in *la* min.	» 50
»	» in *do* min.	» 19
»	Concerto per Violino	» 94
»	La notte di Valpurga	» 11
Meyerbeer,	Gli Ugonotti	» 78
»	Roberto il Diavolo	» 37, 80
Mozart,	La clemenza di Tito	» 75, 78
»	Concerto in *re* min.	» 93
»	Don Giovanni	» 15
»	Sinfonia in *re*	» 41
»	» in *mi* bemolle	» 53, 62
»	» in *sol* min.	» 16
»	Flauto magico	» 61
Rossini,	Stabat Mater	» 25, 78
Schubert,	Fierrabras	» 67
»	Messa in *fa*	» 81, 88
»	Rosamunda	» 49
»	Sinfonia in *si* min.	» 38
»	» in *do*	» 28, 78
Schumann,	Concerto in *la* min.	» 92
»	Paradies und die Peri	» 74
»	Sinfonia in *re* min.	» 27
Spohr,	Iessonda	» 20
Wagner,	Overtura del Faust	» 69
»	Lohengrin	» 26, 70
»	I maestri cantori	» 78
»	La Valchiria	» 8, 12
Weber,	Concertstück	» 63
»	Freischütz	» 78
»	Jubilee	» 43, 86
»	Messa in *sol*	» 30
»	Oberon	» 4

FINE.